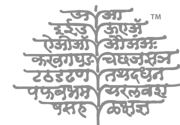


नवभारत

नोव्हेंबर - डिसेंबर २००९



जाउं दे कार्पण्य 'मी' चें,
दे धरूं सर्वांस पोटी;
भावनेला येउं दे गा
शास्त्र - कांट्याची कसोटी

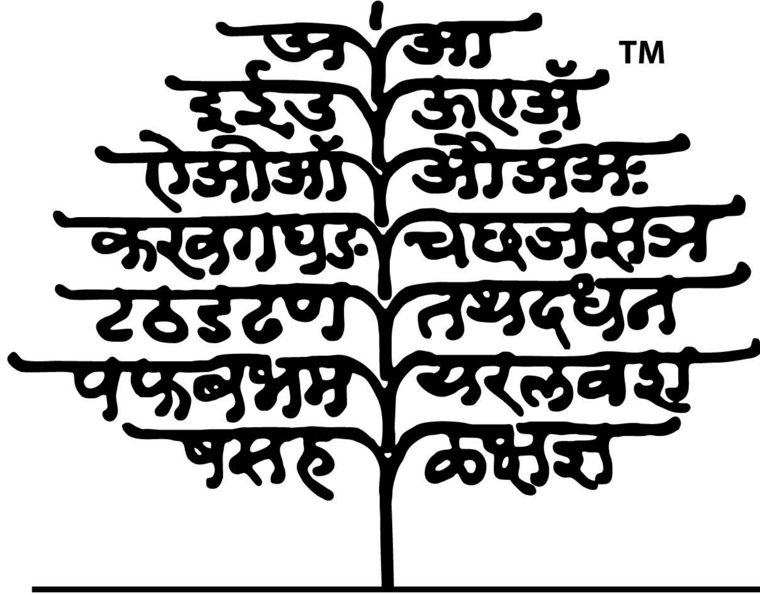


राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे संगणकीकृत



द्वारा प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई

अनुक्रमणिका



मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे संगणकीकृत



नोंदणी क्र. एफ.१६०९४(मुंबई)





महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
राज्य मराठी विकास संस्था
एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई – ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

निवेदन

राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई ही महाराष्ट्र शासनाने स्थापन केलेली स्वायत्त संस्था आहे. मराठी भाषा विभागाच्या पत्राप्रमाणे (संदर्भ क्र. मसंस २०१६/प्र.क्र.११५/२०१६/भाषा-२, दि. ३ जानेवारी, २०१७) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे '**महाराष्ट्रातील मराठी संशोधन मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य योजना**' कार्यान्वित करण्यात आली असून या योजनेअंतर्गत महाराष्ट्रातील मराठी भाषा, साहित्य व संस्कृती वृद्धिंगत होण्यासाठी काम करणाऱ्या महाराष्ट्रातील मान्यताप्राप्त मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य करण्यात येते.

सदर प्रकल्पांतर्गत प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांना राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे नवभारत मासिकांचे ऑक्टोबर १९४७ ते सप्टेंबर २०१७ पर्यंतच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासाठी अर्थसाहाय्य करण्यात आले होते. याअंतर्गत सदर अंकांचे संगणकीकरण करण्यात आले असून **प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांनी हे अंक जतन केलेले असल्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत.**

या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुरस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर असणार नाही.

अनुक्रमणिका

अशीच जावीं काहीं वर्षे,
आणि महात्मा यावा पुढचा;
अम्हांस आम्ही पुन्हां पहावें
काढुनि चष्मा डोळ्यांवरचा !

भंगु दे काठिन्य माझे
आम्ल जाऊं दे मनींचे;
येऊं दे वाणींत माझ्या
सूर तुझ्या आवडीचे.

घडल्या गोष्टी विसरूनि जा अन्
नडल्या आशा चुलीत फेका;
जिवंतता जर असेल रोमीं
मरण तिच्यांतिल थोडें हुडका.

— मर्ढेकरांच्या कवितांमधील काही ओळी.

प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, वाई संचालित मासिक

नवभारत

वर्ष ६३। अंक २-३ । नोव्हेंबर-डिसेंबर २००९
कार्तिक/मार्गशीष-पौष शके १९३१
वार्षिक वर्गणी ३०० रूपये
या अंकाची किंमत रू. १५०/-

नवभारतची भूमिका*

मानवाच्या व मानवसंस्कृतीच्या विकासास व उन्नतीस पोषक होईल अशा प्रकारे महाराष्ट्रीय जीवनाचा व संस्कृतीचा विकास करणे, हे या मासिकाचे ध्येय व उद्दिष्ट आहे.

ध्येयप्रवण व्यक्तींनी स्वोन्नतीच्या हेतुपूर्तीसाठी जे आपले सांस्कृतिक मूल्यमापन ठरविलेले असेल, उच्च वातावरणातील जो अभिजात अनुभव स्वतःच्या साधनेने संगृहीत केलेला असेल, त्याचे दिग्दर्शन हेच संस्कृतिपोषक वाङ्मय होऊ शकते, असा संचालक व संपादक मंडळ यांचा विश्वास आहे.

या मासिकात येणाऱ्या लेखांत कोणत्याही विशिष्ट मताचा, वादाचा, पक्षाचा किंवा पंथाचा प्रचार करण्याचा हेतू नाही.

संचालक व संपादक-मंडळातील सर्व व्यक्ती यांचेही सर्व विषयांत मतैक्य आहे, असे नाही. मानवी जीवनविषयक व सांस्कृतिक मूल्यांसंबंधी सदृश अशा दृष्टिकोणानेच त्यांना एकत्र आणले आहे. तथापि प्रत्येकाचे व्यक्तिवैशिष्ट्य व विचारस्वातंत्र्य यांचा विनाश न होता विकास व्हावा या दृष्टीनेच त्यांचे सहकार्य राहील. प्रत्येक व्यक्ती आपल्या नावाने प्रसिद्ध होणाऱ्या लेखाबद्दलच जबाबदार राहील.

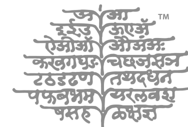
मासिकात प्रसिद्ध होणाऱ्या प्रत्येक लिखाणात सत्यनिष्ठा, संयम आणि सहिष्णुता असतील अशी काळजी घेतली जाईल.

*नवभारत, ऑक्टोबर १९४७, वर्ष १ ले, अंक १ मधील कै. शंकरराव देव यांच्या 'संचालकांचे मनोगत' मधून.

संपादकीय पत्रव्यवहार :
संपादक, *नवभारत* मासिक,
द्वारा : प्राज्ञपाठशाळा मंडळ,
वाई - ४१२८०३ (जि. सातारा).

व्यवस्थापकीय पत्रव्यवहार :
घ. वा. जोशी
व्यवस्थापक, नवभारत मासिक
द्वारा : प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, ३१५, गंगापुरी,
वाई - ४१२८०३ (जि. सातारा)

अनुक्रमणिका





नवभारत

नोव्हेंबर–डिसेंबर २००९

अनुक्रमणिका

संपादकीय निवेदन

यंदा, २००९–२०१० या वर्षी अनेक ख्यातनाम वाङ्‌मय–सेवकांची जन्म–शताब्दी आहे. त्यांच्या त्यांच्या वैशिष्ट्यांमुळे हे सारेच साहित्यिक गौरवाला पात्र आहेत. मराठी भाषा व मराठी साहित्य यांच्या विषयी प्रेम व अभिमान बाळगणाऱ्या आपण सर्वांनी त्यांचे कृतज्ञतापूर्वक स्मरण करावे व त्यांना श्रद्धांजली वाहावी हे उचितच होय.

या महानुभवात कै. बाळ सीताराम मर्ढेकर (१ डिसेंबर १९०९ ते २० मार्च १९५६) यांची कामगिरी अनन्य–साधारण होती, याविषयी दुमत होणार नाही.

गेल्या शतकाच्या मध्यावर मराठी कविता शैली व आशय या दोन्ही बाबतीत साखळल्यासारखी झाली होती. 'शिशिरागम' (१९३८) या संग्रहातील मर्ढेकरांच्या कविताही पारंपरिक स्वरुपाच्या होत्या. परंतु दुसऱ्या महायुद्धानंतर 'काही कविता' (१९४७) व 'आणखी काही कविता' (१९५१) हे त्यांचे कवितासंग्रह प्रसिद्ध झाले आणि त्यांनी कवितेला एक नवी वाट पाडून दिली. महायुद्धे, महागाई, कारखानदारी, ॲटमबॉम्ब व लाखो मनुष्यांचा जीव घेणाऱ्या बंगालच्या दुष्काळासारख्या आपत्ती यामुळे माणसाचे जीवन कसे कवडीमोलाचे झाले आहे, त्याच्या आशा–आकांक्षा व सुखदु:खे यांना जगाच्या उलाढालीत काडीचेही महत्त्व नाही याचा अनुभव येत होता. मनुष्याची ही केविलवाणी अवस्था प्रांत, देश, भाषा, समाज यांना ओलांडून समग्र मनुष्य जातीला विळखा घालून पसरली होती. मनुष्याला आलेली ही तुच्छता चपखलपणे व्यक्त करण्यासाठी रूढ संकेतांना निराळी डूब देऊन घडविलेली कडवट भाषा, मनाला क्लांत करतील अशा नवीन प्रतिमा व मनुष्याच्या क्षुल्लकपणाला आलेली सार्वत्रिकता कवेत घेणारा दृष्टिकोण यांच्या योगाने मर्ढेकरांच्या कवितेत वाचकाच्या जिव्हारी डंख करण्याचे सामर्थ्य आले होते. मर्ढेकरांची कविता किती लोकप्रिय होती, नंतरच्या कवींनी त्यांचे कुठवर अनुकरण केले याचा हिशेब न मांडताही इतके खात्रीने म्हणता येईल की, मर्ढेकरांच्या कवितेने मराठी कवितेला एक नवखा अनुभव आणून दिला.

मर्ढेकरांचा प्रभाव सौंदर्यविचार व त्याच्या अनुषंगाने समीक्षा याही क्षेत्रात पडला. 'सौंदर्य आणि साहित्य' (१९५५) हा लेखसंग्रह व त्यापूर्वीचे 'आर्ट्स ॲण्ड मॅन' (मराठी भाषांतर 'कला आणि मानव') (१९३७) आणि 'टू लेक्चर्स इन ॲन इस्थेटिक्स ऑफ लिटरेचर' (१९४१) हे इंग्रजी ग्रंथ यातून कलेची माध्यमे, कलावस्तूची स्वायत्तता, सौंदर्याच्या भावनेला असणारा लयबद्ध रचनेचा आधार या नवीन विचारांची मांडणी मर्ढेकरांनी केली. 'कलेसाठी कला की जीवनासाठी कला?' अशा क्षुण्ण वादात घोटाळणारा साहित्यविचार मर्ढेकरांनी सौंदर्य–सिद्धान्ताचे आपल्या परीने उद्‌घाटन केल्यानंतर एका विस्तारलेल्या प्रांगणात जाऊन पोचला. मर्ढेकरांच्या मृत्यूनंतर सुमारे अडीच तपे मराठी समीक्षकात मर्ढेकरांच्या विचाराचा खल चालला होता.

'रात्रीचा दिवस' (१९४२), 'तांबडी माती' (१९४३) व 'पाणी' (१९४८) या कादंबऱ्या मर्ढेकरांनी लिहिल्या. त्यांचा एकत्रित संग्रह 'मर्ढेकरांच्या कादंबऱ्या' (१९६२) या नावाने प्रसिद्ध झाला. या कादंबऱ्यातूनही नवीन दिशा शोधण्याचा प्रयत्न मर्ढेकरांनी केला. एका बाजूला जगातील विराट उलाढालींपुढे नगण्य भासणारा माणूस व दुसऱ्या बाजूला आल्या परिस्थितीला तोंड देण्याची त्याची कौतुकास्पद धडपड या दोन्हींतील समतोल व्यक्त करण्याची आकांक्षा या कादंबऱ्यातून दिसते. त्यामुळे या कादंबऱ्यांना विशेष मूल्य आले असले तरी त्यांचा प्रभाव मराठी कादंबरीच्या मुख्य प्रवाहावर पडलेला दिसत नाही.

मराठी वाङ्‌मयात मर्ढेकरांनी केलेल्या या विविध कामगिरीचे मूल्यमापन करण्याचा प्रयत्न मर्ढेकर–वाङ्‌मयाच्या अभ्यासकांनी आमच्या या 'मर्ढेकर विशेषांका'तील (नोव्हेंबर–डिसेंबर २००९ चा जोड अंक) आपल्या लेखातून केला

अनुक्रमणिका

आहे. 'नवभारता'चा 'मर्ढेकर-विशेषांक' काढण्याचा आमचा विचार आहे असे कळविताच विद्वानांनी त्यांचे लेख आमच्याकडे आवर्जून व वेळेवर पाठविले, याबद्दल त्यांचे फार फार आभार. काही लेखांचा समावेश आम्ही पृष्ठसंख्येच्या मर्यादेमुळे या अंकात करू शकलो नाही याचा खेद होतो. ते लेख आम्ही नंतरच्या अंकातून प्रसिद्ध करू. या अंकाच्या निर्मितीसाठी प्रा. कृष्णा चौधरी यांची विशेष मदत झाली.

दि. १ डिसेंबर २००९ या दिवशी मर्ढेकरांची १०१ वी जयंती आहे. त्याच दिनांकाला हा अंक प्रसिद्ध करून आम्ही या थोर कवीला आणि विचारवंताला विनम्र श्रद्धांजली वाहत आहोत.

— संपादक

टीप :– मर्ढेकरांच्या सौंदर्य-विचाराचे व कवितेचे गाढ अभ्यासक प्रा. द. भि. कुलकर्णी यांनी या विशेषांकासाठी लेख देण्याचे ठरविले होते. त्यांच्यावर आकस्मिक कौटुंबिक आपत्ती आल्याने ते लेख देऊ शकले नाहीत ही दुर्दैवाची गोष्ट होय. आम्ही त्यांच्या दुःखात सहभागी आहोत.

अनुक्रमणिका

सौंदर्याचें साहित्य – (पूर्वार्ध)✦

प्रा. मे. पुं. रेगे

'सौंदर्य आणि साहित्य' याच्या' दुसऱ्या आवृत्तींत कै. मर्ढेकरांचे सर्व चर्चात्मक मराठी लिखाण वाचकांना उपलब्ध करून दिल्याबद्दल प्रकाशकांचे आभार मानले पाहिजेत. हा ग्रंथ मराठीत अभिजात ग्रंथ म्हणून ओळखला जातो ते योग्यच आहे. ह्या आवृत्तीच्या निमित्ताने मर्ढेकरांच्या सौंदर्यशास्त्रांतील कित्येक विचारांची चिकित्सा करण्याचा प्रयत्न प्रस्तुत लेखांत करण्यांत आला आहे.

दुर्दैवाने आपली सौंदर्यविषयक उपपत्ती (Theory) मांडतांना मर्ढेकरांनी कित्येक अनावश्यक घोटाळे करून ठेवले आहेत. आपली उपपत्ती त्यांनी मांडली आहे त्यापेक्षा अधिक स्पष्टपणे व रेखीवपणे त्यांना मांडता आली असती. व त्यांनी तसे केले असते तर सौंदर्या-शास्त्रांतील कित्येक मूलभूत प्रश्न ठळकपणे अभ्यासकांच्या नजरेसमोर आले असते.

मर्ढेकरांची सौंदर्यविषयक उपपत्ती थोडक्यांत अशी मांडता येईल : "कोणत्याहि एकाद्या वस्तूविषयी (मग ती वस्तु एकादी कलाकृती असो किंवा प्राकृतिक वस्तू असो) 'ती वस्तू सुंदर आहे' हे विधान जेव्हा खरे असते तेव्हा त्या वस्तूच्या स्वरूपाच्या घटकांमध्ये साम्य, विरोध व समतोलपणा हे परस्परसंबंध असतात आणि जेव्हा एकाद्या वस्तूच्या स्वरूपाच्या घटकांचे परस्परांशी असे संबंध असतात तेव्हांच त्या वस्तूविषयी 'ती वस्तू सुंदर आहे' हे विधान खरे असते." (दुहेरी अवतरण चिन्हांतील ह्या सबंध वाक्याला निर्देशाच्या सोयीसाठी 'अ' विधान असे संबोधू या.) साम्य, विरोध, समतोलपणा या संबंधांच्या स्वरूपाचे स्पष्टीकरण थोडक्यात असे करता येईल. वस्तूचे स्वरूप तिच्या अंगच्या सर्व गुणधर्मांचे मिळून बनलेले असते. जेव्हा एकाद्या वस्तूच्या अंगी असलेले दोन गुण सारखे किंवा जवळ जवळ सारखे असतात, तेव्हा त्या वस्तूच्या स्वरूपाच्या ह्या दोन घटकांचा परस्परांशी साम्य-संबंध असतो. जेव्हा वस्तूच्या अंगचे दोन गुण परस्परांशी विरोधी असतात तेव्हा ह्या दोन घटकांचा परस्परांशी विरोध-संबंध असतो. वस्तूच्या स्वरूपाच्या परस्परांशी साम्य संबंध असलेल्या घटकांच्या जोड्यांची संख्या, परस्परांशी विरोध-संबंध असलेल्या घटकांच्या जोड्यांच्या संख्येइतकीच असेल तर त्या वस्तूच्या स्वरूपांत समतोलपणा असतो.

आता अ ह्या वाक्याविषयी एक महत्त्वाचा प्रश्न उपस्थित होतो तो हा की ह्या वाक्याचा अर्थ कसा लावावयाचा? किंवा ह्या वाक्याचे कार्य काय? एक पक्ष असा स्वीकारता येईल की ह्या वाक्याचा उद्देश 'सुंदर' ह्या पदाची व्याख्या करण्याचा आहे किंवा 'क्ष सुंदर आहे' ह्या वाक्याचा अर्थ स्पष्ट करण्याचा आहे. आता जेव्हा आपण एकाद्या वाक्याच्या साहाय्याने एकाद्या पदाची व्याख्या करतो तेव्हा त्या वाक्याच्या द्वारा आपण कोणतेहि विधान मांडत नसतो व म्हणून ह्या वाक्याने व्यक्त होणारे विधान खरे आहे की खोटे आहे हा प्रश्नच उपस्थित होत नसतो. (कारण, ते वाक्य कोणतेहि विधान व्यक्त करीत नसते.) ह्याचा अर्थ असा की एकाद्या व्याख्येविषयी ती खरी आहे की खोटी आहे हा प्रश्न उपस्थितच होत नाही. एका दृष्टीने पहाता, जेव्हा आपण एकाद्या पदाची व्याख्या करतो तेव्हा ते पद आपण अमुक अमुक अर्थाने वापरणार आहो हा आपला ठराव प्रकट करीत असतो. एकादा ठराव खरा आहे की खोटा आहे असा प्रश्न उपस्थित करणे हास्यास्पद ठरेल. (एकादा ठराव खरोखरीच करण्यांत आला आहे की नाही, किंवा एकादा ठराव निश्चितपणे काय आहे, किंवा एकादा ठराव करण्याचा अधिकार तो करू पहाणाऱ्याला आहे की नाही, असे प्रश्न ठरावासंबंधी उपस्थित करता येतील. पण एकादा ठराव खरा आहे की नाही हा प्रश्न ठरावाविषयी उपस्थित करता येणार नाही. असा प्रश्न केवळ विधानाविषयी विचारता येईल.) ह्या दृष्टीने पहाता कोणत्याहि पदाची आपल्याला कशीहि व्याख्या करता येईल. मात्र, एकाद्या पदाची एकदा व्याख्या

केल्यानंतर, ते पद अमुक एका अर्थाने आपण वापरणार आहो हे जाहीर केल्यानंतर ते पद नियमाने, सुसंगतपणे त्याच अर्थाने वापरण्याची तार्किक जबाबदारी आपल्यावर येते. परंतु, जरी कोणत्याही व्याख्येविषयी ती व्याख्या खरी आहे की नाही हा प्रश्न आपण विचारू शकत नसलो, तरी ती योग्य आहे की नाही, सयुक्तिक आहे की नाही, हा प्रश्न आपण विचारू शकतो.

एकादी व्याख्या खोटी असणे अशक्य आहे, पण ती तऱ्हेवाईक असू शकेल. कारण, व्यवहारांत प्रचलित असलेले शब्द, शब्दप्रयोग ह्यांची व्याख्या जेव्हा आपण करतो तेव्हा अशा व्याख्यांकडे दुसऱ्या एका दृष्टिकोणांतून पहाता येते. व्यवहारांत प्रचलित असलेला एकादा शब्द आपण भिन्न प्रसंगी, विविध संदर्भात सुसंगतपणे, सुरळीतपणे वापरू शकतो. ह्यावरून, त्या शब्दाचा अर्थ आपल्याला माहित आहे, त्या शब्दाचा अर्थ समजून आपण तो वापरीत असतो असे म्हणता येते. पण ह्या शब्दाचा अर्थ बरोबर काय आहे, त्या शब्दाने नेमक्या कोणत्या कल्पनेचा (concept) निर्देश होतो हा प्रश्न आपण अनेकदा उपस्थित केलेला नसतो; व म्हणून त्याचे उत्तर दिलेले नसते. व्यवहारांत प्रचलित असलेल्या, एखाद्या समाजाच्या अंगवळणी पडलेल्या भाषेचा घटक म्हणून त्या शब्दाचा 'सर्वमान्य' असा एक अर्थ असतोच. अशा एकाद्या शब्दाची व्याख्या करण्याचा उद्देश म्हणजे, त्या शब्दाचा हा (सामाजिक संकेताने प्राप्त व रूढ झालेला) अर्थ स्पष्ट करणे, त्या शब्दाने निर्दिष्ट होणाऱ्या कल्पनेचे विश्लेषण करून ती कल्पना रेखीव करणे. आता, व्याख्या करणे म्हणजे एकादे पद (शब्द) आपण अमुक एका अर्थाने वापरणार आहो हे जाहीर करणे ह्या दृष्टिकोणांतून जर आपण व्याख्येकडे पहात असू तर कोणत्याहि पदाची कोणतीहि व्याख्या अमान्य करण्याचा प्रश्नच उद्‌भवत नाही हे आपण पाहिलेच आहे. पण व्याख्या करतांना तार्किक दृष्टीने आपण निरंकुश असलो म्हणून व्यवहारांत प्रचलित असलेल्या एकाद्या पदाची वेगळीच व्याख्या करून त्याच्या रूढ अर्थाहून पूर्णपणे भिन्न अशा अर्थाने ते पद जर आपण वापरू लागलो तर आपली व्याख्या 'तऱ्हेवाईक' ठरेल. कारण, ज्या संकेतांच्या आधारावर समाजात विचारांची देवाणघेवाण सुरळीतपणे होऊ शकते, त्या संकेतांचा आपण त्या व्याख्येने लहरीखातर भंग करीत असतो. आणि तऱ्हेवाईक म्हणून अशी व्याख्या अयोग्य, त्याज्य ठरेल.

उलट व्याख्येचे कार्य जर एकाद्या प्रचलित पदाचा रूढ अर्थ स्पष्ट करण्याचे, त्या पदाने निर्दिष्ट होणाऱ्या क्लिष्ट, गुंतागुंतीच्या कल्पनेचे विश्लेषण करण्याचे असेल तर ती व्याख्या योग्य आहे की नाही असा प्रश्न आपण वेगळ्या अर्थाने विचारू शकू. कारण त्या व्याख्येकडून त्या कल्पनेचे जर बरोबर, बिनचूक, विश्लेषण झालेले नसेल तर ती व्याख्या चूक, 'खोटी' ठरेल. आता समजा, अ हे वाक्य 'सुंदर' या पदाची व्याख्या करणारे वाक्य आहे; तर मग ही व्याख्या कोणत्या अर्थाने घ्यायची? 'सुंदर' हे पद आपण स्वतः कोणत्या अर्थाने वापरणार आहो ह्या विषयींचा आपला मानस मर्ढेकरांनी ह्या वाक्यांत व्यक्त केला आहे असे समजावयाचे काय? तसे असेल तर ही व्याख्या कितपत योग्य आहे असा प्रश्न विचारण्यांत हंशील नाही, हे आपण पाहिलेच आहे. (फारतर तऱ्हेवाईकपणाचा दोष तिच्या पदरांत पडू शकेल.) फक्त मर्ढेकरांचे लिखाण वाचतांना जेव्हा जेव्हा 'सुंदर' हा शब्द आढळेल तेव्हा तेव्हा आपल्या ठरावानुसार हा शब्द ते सुसंगतपणे वापरतात की नाही हे पाहिले की झाले. पण ज्याप्रमाणे ही व्याख्या अमान्य करण्याचा प्रश्न उद्‌भवत नाही, त्याप्रमाणे तिचे समर्थन करण्याचा, 'सुंदर' या पदाची योग्य व्याख्या म्हणून तिचा स्वीकार करण्याचा, प्रश्नहि उद्‌भवत नाही. उलट मर्ढेकरांची व्याख्या जर दुसऱ्या अर्थाने व्याख्या म्हणून घ्यायची असेल, म्हणजे 'सुंदर' ह्या पदाने निर्दिष्ट होणाऱ्या कल्पनेचे विश्लेषण करण्याचा प्रयत्न म्हणून जर ह्या व्याख्येकडे पहायचे असेल, तर ही व्याख्या योग्य (बरोबर) आहे की अयोग्य (चूक) आहे हा प्रश्न उपस्थित होतो. पण मग ह्या व्याख्येचे समर्थन करण्याची जबाबदारी, 'सुंदर' ह्या पदाने निर्दिष्ट होणाऱ्या कल्पनेचे ह्या व्याख्येने केलेले विश्लेषण ('सुंदर वस्तू = साम्य, विरोध व समतोलपणा हे संबंध अंगी असलेली वस्तू' हे विश्लेषण)

बरोबर आहे हे दाखवून देण्याची जबाबदारी मर्ढेकरांवर येते. पण ही जबाबदारी मर्ढेकरांनी पार तर पाडलेलीच नाही, पण स्वीकारलेलीहि नाही.

ह्याचे मुख्य कारण म्हणजे मर्ढेकरांचे तात्त्विक भाबडेपण (philosophical naivette). अ ह्या वाक्याचे तात्त्विक स्वरूप कोणते आहे, ह्या वाक्याने आपण 'सुंदर' ह्या कल्पनेचे विश्लेषण करीत आहो की दुसरे काहीतरी करीत आहो, हा प्रश्नच त्यांच्या मनाला शिवला नाही. समजा, हा प्रश्न त्यांनी विचारला असता तर त्याच्यामागून कित्येक मूलभूत मुद्दे उपस्थित झाले असते. पदांच्या अर्थाचे, पदांनी निर्दिष्ट होणाऱ्या कल्पनांचे विश्लेषण करण्याची योग्य रीत कोणती? हे विश्लेषण बरोबर आहे की नाही हे पारखायची कसोटी कोणती? ही कसोटी आपल्याला कशी उपलब्ध होते? 'सुंदर' ह्या पदाने कोणत्या तरी इंद्रियसंवेदनेतून आपल्याला उपलब्ध होणाऱ्या गुणाचा निर्देश होत नाही. सुंदरपणा हा तांबडेपणा किंवा गारवा ह्या गुणांप्रमाणे इंद्रियसंवेद्य गुण नव्हे. मग हा गुण आपल्याला कसा उपलब्ध होतो? 'सुंदर' ह्या पदाने एकाद्या गुणाचा (किंवा संबंधाचा) निर्देश होतोच का? जर 'सुंदर' ह्या पदाने कोणत्याच गुणाचा किंवा संबंधाचा निर्देश होत नसेल आणि तरीहि जर 'सुंदर' हे पद अर्थपूर्ण असेल तर मग ह्या अर्थाचे स्वरूप काय? एकाद्या पदाला अर्थ असणे म्हणजे त्या पदाकडून एकाद्या वस्तूचा किंवा गुणाचा किंवा संबधाचा निर्देश होत असणे आणि एकाद्या पदाचा अर्थ म्हणजे त्या पदाकडून ज्या व्यक्तीचा, गुणाचा आणि संबंधाचा निर्देश होतो ती व्यक्ती किंवा गुण किंवा संबंध असे मानणे कितपत योग्य आहे? आणि हे अयोग्य असेल तर अर्थाचा अर्थ काय? एकाद्या पदाचा अर्थ निश्चित करणे म्हणजे त्या पदाने निर्दिष्ट होणारी वस्तू किंवा गुण किंवा संबंध हुडकून काढणे असे जर नसेल तर पदाचा अर्थ निश्चित कसा करावयाचा? बरेचसे समकालीन तत्त्वज्ञान ह्या प्रश्नांभोवती केंद्रित झाले आहे व घोटाळत आहे. ह्या प्रश्नांची दखल जर मर्ढेकरांनी घेतली असती तर आपली उपपत्ती अधिक स्पष्टपणे त्यांना मांडता आली असती.

दुसरा पक्ष असा स्वीकारता येईल की अ ह्या वाक्याचे प्रयोजन 'सुंदर' ह्या पदाची व्याख्या–विश्लेषण-करण्याचे नसून सौंदर्याचे मूलभूत नियम मांडण्याचे आहे. 'क्ष ही वस्तू सुंदर आहे' आणि 'क्ष ह्या वस्तूच्या स्वरूपाच्या घटकांचे परस्परांशी साम्य, विरोध व समतोलपणा हे संबंध आहेत' ह्या दोन वाक्यांचा अर्थ एकच आहे असे नव्हे किंवा ह्यापैकी दुसऱ्या वाक्याने पहिल्या वाक्याच्या अर्थाचे विश्लेषण केले आहे असे नव्हे. पहिल्या वाक्याचा अर्थ दुसऱ्या वाक्याच्या अर्थाहून भिन्न आहे पण जेव्हा दुसऱ्या वाक्याने केलेले विधान एखाद्या वस्तूविषयी खरे असते तेव्हा नियमाने (आणि तेव्हाच) पहिल्या वाक्याने केलेले विधानहि त्या वस्तूविषयी खरे असते. (उ. 'ही आकृति एक त्रिकोण आहे' आणि 'ह्या आकृतीच्या सर्व कोनांची बेरीज दोन काटकोनांएवढी आहे' ह्या दोन वाक्यांचा अर्थ एक नव्हे. पण जेव्हा पहिल्या वाक्याने मांडलेले विधान एकाद्या आकृतीविषयी खरे असते तेव्हा दुसऱ्या वाक्याने मांडलेले विधानहि त्या आकृतीविषयी नियमाने खरे असते. म्हणून 'त्रिकोणांच्या सर्व कोनांची मिळून केलेली बेरीज दोन काटकोनांएवढी असते' ह्या वाक्याने त्रिकोणाची व्याख्या केली आहे असे आपण मानीत नाही (तर त्रिकोणाच्या स्वरूपाविषयी भूमितीतील एक नियम मांडला आहे असे आपण समजतो.) त्याप्रमाणे अ ह्या वाक्याने 'सुंदर' ह्या पदाची व्याख्या केलेली नसून कोणत्या स्वरूपाच्या वस्तू सुंदर असतात ह्याविषयीचा सौंदर्यशास्त्रांतील एक नियम मांडला आहे असे मानता येईल. अ ह्या वाक्याने आपण कित्येक लयतत्त्वे मांडीत आहो असेच मर्ढेकरांचे म्हणणे होते व ह्यावरूनहि असाच अर्थ त्यांना अभिप्रेत होता असे दिसते.

पण अ ह्या वाक्याचा हा अर्थ स्वीकारला तर पुढील दोन प्रश्न उपस्थित होतात. (१) 'क्ष सुंदर आहे' ह्या वाक्याचा अर्थ काय? कारण आता 'क्ष सुंदर आहे' ह्या वाक्याचे विश्लेषण 'क्ष चे स्वरूप साम्य, विरोध व समतोलपणा ह्या संबंधांनी युक्त आहे' ह्या वाक्याने केले गेले आहे असे आपल्याला म्हणता येणार नाही. कारण, ह्या दोन वाक्यांचा अर्थ भिन्न आहे अशी आपली भूमिका आहे. तेव्हा 'सुंदर' ह्या पदाने साम्य, विरोध व समतोलपणा ह्या स्वरूपविशेषांव्यतिरिक्त इतर कोणत्यातरी स्वरूपविशेषाचा निर्देश होतो असे मानले पाहिजे. तर

मग 'सुंदर' ह्या पदाने निर्दिष्ट होणारा हा स्वरूपविशेष कोणता? हा विशेष म्हणजे क्ष च्या अंगी असलेला एकादा गुण आहे का? तसे असेल तर ह्या गुणाचे स्वरूप काय? ह्या गुणाशी आपला परिचय कसा होतो? हे सर्व वर उल्लेखिलेले प्रश्न उपस्थित होतात व त्यांचा विचार मर्ढेकरांनी केला नाही हे आपण पाहिलेच. (२) दुसरा महत्त्वाचा प्रश्न हा की अ हे विधान खरे आहे हे आपण कसे सिद्ध करणार? रूपात्मक तर्कशास्त्राच्या (formal logic) नियमांनी हे विधान सिद्ध करता येणार नाही हे उघड आहे. (कारण 'सुंदर' ह्या पदाने निर्दिष्ट होणारा विशेष साम्य, विरोध व समतोलपणा ह्या विशेषांहून भिन्न आहे असे आपण मानलेले आहे. तेव्हा, अ ह्या विधानाचे रूप (form) 'जेव्हा क्षच्या अंगी क, ख, ग हे विशेष असतात तेव्हा आणि तेव्हाच क्षच्या अंगी घ हा विशेषहि असतो' असे आहे. व अशा रूपाचे विधान–संश्लेषणात्मक विधान (synthetic) केवळ रूपात्मक तर्कशास्त्राच्या नियमांनी सिद्ध होत नाही.)

मग हे विधान अनुभवाने प्रस्थापित करता येते का? 'सर्व बगळे पांढरे असतात' हे विधान ज्याप्रमाणे अनुभवाने प्रस्थापित करता येते त्याप्रमाणे अ हे विधान अनुभवाच्या साहाय्याने प्रस्थापित करता येईल का? आता 'बगळे पांढरे असतात' हे विधान खरे आहे हे आपण बगळ्यांचे अवलोकन करून ठरवतो. आपण पाहिलेला एकादा पक्षी जर बगळा असला आणि पांढराहि असला तर त्या पक्षाच्या उदाहरणाने 'सर्व बगळे पांढरे असतात' ह्या विधानाला पुष्टि मिळते. बगळे नसलेले इतर पांढरे पक्षी पाहून आपले विधान प्रस्थापित करता येणार नाही. तेव्हा आपण पहात आहो तो पक्षी बगळा आहे हे अगोदर ठरविले पाहिजे. आता, ह्या पक्षाच्या अंगी अमुक अमुक गुण आहेत म्हणून तो बगळा आहे असे आपण ठरवितो; हे सर्व गुण 'बगळा' ह्या पदाच्या व्याख्येत नमूद केलेले असतात. ह्या गुणांत – 'बगळा' ह्या पदाच्या व्याख्येत अंतर्भूत केलेल्या गुणांत-पांढरेपणा ह्या गुणाचा अंतर्भाव आपण करू शकणार नाही. कारण, जर आपण असे केले तर 'बगळे पांढरे असतात' हे विधान प्रस्थापित करण्यास आपल्याला अनुभवाचा आधार घ्यावा लागणार नाही. कारण, कोणताहि पक्षी पांढरा असल्याशिवाय आपल्या स्वीकृत व्याख्येप्रमाणे तो बगळा असणारच नाही. सारांश, 'बगळे पांढरे असतात' हे जर अनुभवाने प्रस्थापित होणारे विधान असेल तर पहिली गोष्ट म्हणजे एकादा पक्षी बगळा आहे हे आपल्याला ठरविता आले पाहिजे. (म्हणजे, अमुक अमुक गुण अंगी असले तर आणि तरच एकादा पक्षी बगळा असतो अशा प्रकारची बगळ्याची व्याख्या आपल्याकडे असली पाहिजे. आणि ह्या गुणांत पांढरेपणा ह्या गुणाचा अंतर्भाव केलेला असता कामा नये.) ह्या व्याख्येला अनुसरून जे पक्षी बगळे ठरतील त्यांचे अवलोकन केले असताना जर त्या सर्वांच्या अंगी पांढरेपणा हा गुण आहे असे आपल्याला आढळले तर 'सर्व बगळे पांढरे असतात' हे विधान प्रस्थापित होण्याची शक्यता निर्माण होते.

आता ह्याच पद्धतीने जर अ हे विधान अनुभवाने सिद्ध करायचे असेल तर आपल्याकडे 'सुंदर' ह्या पदाची व्याख्या असली पाहिजे. कारण अ हे विधान 'जर क्ष ही वस्तू सुंदर असेल तर व तरच क्षच्या अंगी साम्य, विरोध व समतोलपणा हे विशेष असतात' असे आहे. हे विधान खरे आहे हे जर आपण अनुभवाने दाखवून देणार असू तर सुंदर असलेल्या वस्तूंची अनेक उदाहरणे आपण तपासली पाहिजेत. आपण तपासण्यासाठी घेतलेली उदाहरणे खरोखरच सुंदर आहेत हे निश्चित केले पाहिजे. (व त्यांच्या अंगी साम्य, इत्यादि विशेष आहेत का हे पाहिले पाहिजे.) आणि ही उदाहरणे सुंदर आहेत हे ठरविताना 'सुंदर वस्तू' ह्या पदाची जी व्याख्या आपण वापरू, ज्या विशेषांच्या आधारावर आपण वस्तू सुंदर आहे की नाही हे ठरवू, त्या व्याख्येत साम्य, इत्यादि विशेषांचा अंतर्भाव आपल्याला करता येणार नाही. तेव्हा, अ हे विधान जर अनुभवाने प्रस्थापित करता येण्याजोगे विधान आहे असे समजायचे असेल तर जिच्या आधारावर एकादी वस्तू सुंदर आहे की नाही आपल्याला ठरविता येईल अशी (आणि जिच्यांत साम्य, इत्यादि विशेषांचा अंतर्भाव नाही अशी) सुंदर वस्तूची व्याख्या आपल्याला उपलब्ध असली पाहिजे. आता, अशी व्याख्या जर उपलब्ध असेल तर ती कोणती? थोडक्यांत असे म्हणता

येईल की कोणते पक्षी बगळे आहेत हे ठरविता आल्याशिवाय, 'बगळे पांढरे असतात' हे विधान प्रस्थापित करण्यासाठी कोणत्या पक्ष्यांचे अवलोकन करायचे हे आपल्याला कळणार नाही व म्हणून हे विधान अनुभवाने प्रस्थापित करण्यासाठी कोणत्या पक्ष्यांचे अवलोकन करायचे हे आपल्याला कळणार नाही व म्हणून हे विधान अनुभवाने प्रस्थापित करता येणार नाही, त्याचप्रमाणे कोणत्या वस्तू सुंदर आहेत हे ठरविता आल्याशिवाय सर्व सुंदर वस्तूंच्या ठिकाणी साम्य इत्यादि विशेष असतात हे विधान अनुभवाने प्रस्थापित करता येणार नाही. पण मग आता हा प्रश्न उपस्थित होतो की अ हे विधान अनुभवाच्या आधारावर सिद्ध करण्यापूर्वी जर एकादी वस्तू सुंदर आहे की नाही हे ठरविण्याची कसोटी उपलब्ध असावी लागते, तर अ ह्या विधानाचे प्रयोजनच काय?'

ह्या ठिकाणी मर्ढेकरांच्या उपपत्तीची क्लाइव्ह बेल ह्यांनी मांडलेल्या उपपत्तीशी तुलना केली तर ती उपयुक्त ठरेल. क्लाइव्ह बेल म्हणतात, "सौंदर्याच्या कोणत्याहि उपपत्तीचा उगम एका विवक्षित भावनेच्या प्रत्यक्ष अनुभवांत असला पाहिजे." (The starting point for all systems of aesthetics must be the personal experience of a peculiar emotion.) आणि पुढे "कलाकृतीच्या दर्शनाने (आपल्या अंतःकरणांत) जागृत होणारी अशी एक विवक्षित स्वरूपाची भावना असते... ह्या गोष्टीविषयी, ही भावना अनुभवण्याची शक्ति ज्याच्या ठिकाणी आहे असा कोणीहि संशय घेणार नाही असे मला वाटते. ह्या भावनेला 'सौंदर्यभावना' म्हणण्यांत येते आणि ज्या वस्तू ही भावना उत्तेजित करतात त्या सर्वांच्या ठिकाणी व केवळ त्यांच्याच ठिकाणी असणारा असा एकादा समान गुण जर आपण शोधून काढू शकलो तर सौंदर्यशास्त्रांतील मला जो मध्यवर्ति प्रश्न वाटतो त्याचा उलगडा आपण केल्यासारखे होईल. कलाकृतीचे सत्त्व (essential quality) आपण शोधून काढले असे होईल. ("That there is a particular kind of emotion provoked by works of ... art, is not disputed, I think, by anyone capable of feeling it. This emotion is called the aesthetic emotion; and if we can discover some quality common and peculiar to all objects which provoke it, we shall have solved what I take to be the central problem of aesthetics. We shall have discovered the essential quality in a work of art.") "कारण एकतर सर्व कलाकृतींच्या ठिकाणी काही समान गुणधर्म तरी असला पाहिजे किंवा जेव्हा कित्येक वस्तूंना कलाकृती म्हणून आपण संबोधितो (म्हणजे अनेक वस्तूंना एकाच पदाने जे संबोधितो) ते आपले संबोधणे अर्थशून्य तरी असले पाहिजे." ('For either all works of ... art have some common quality or when we speak of works of art we gibber) सर्व कलाकृतींच्या (व केवळ कलाकृतींच्या) अंगी समान असलेला असा गुण जेव्हा क्लाइव्ह बेल शोधतात तेव्हा त्यांना असा एकच गुण आढळतो; तो म्हणजे 'अर्थपूर्ण आकार' (Significant Form). ज्यांना ही उपपत्ती अमान्य वाटते त्या सर्वांना ते असे आवाहन करतात की ज्या कलाकृतींच्या अवलोकनाने तुमची सौंदर्यभावना जागृत झाली आहे त्या सर्व कलाकृति तपासून पहा आणि त्या सर्वांमध्ये (आणि केवळ त्यांच्याचमध्ये) अर्थपूर्ण आकार हा समान गुण आढळतो की नाही व ह्याच्याशिवाय दुसरा कोणता समान गुण आढळतो का, ते पहा.

'अर्थपूर्ण आकार' म्हणजे काय हा प्रश्न सध्या बाजूला ठेवू. सध्या आपल्याला क्लाइव्ह बेल ह्यांच्या उपपत्तीचे सर्वसाधारण स्वरूप समजावून घ्यायचे आहे. क्लाइव्ह बेल ह्यांच्यामते सर्व कलाकृतींच्या (आणि केवळ कलाकृतींच्या) ठिकाणी अर्थपूर्ण आकार हा धर्म असतो. (हे विधान प्रस्थापित करण्याचे स्वारस्य असे की त्यापासून एकादी वस्तू कलाकृती आहे की नाही हे ठरविण्याचा सामान्य निकष आपल्याला मिळतो. एकाद्या कृतीच्या ठिकाणी अर्थपूर्ण आकार हा धर्म असला तर व तरच ती कृति कलाकृती असते.) हे विधान क्लाइव्ह बेल वेगवेगळ्या कलाकृतींची स्वरूपे तपासून त्यांच्यांत समान धर्म कोणता आढळतो हे ठरवून सिद्ध करतात. हे विधान कोणाला अमान्य असल्यास त्याला कलाकृति तपासून पहा आणि आपण म्हणतो तो धर्म त्या सर्वांच्या ठिकाणी आढळतो की नाही ह्याची खात्री करून घ्या

असे आवाहन करतात. आता हे करायचे तर कलाकृतींची मान्य अशी उदाहरणे उपलब्ध पाहिजेत. ज्या कृतींचे स्वरूप आपण तपासून पहात असू ती खरोखरच एक कलाकृती असली पाहिजे हे आपण कसे ठरविणार? ह्या प्रश्नांचे उत्तर जर क्लाइव्ह बेल ह्यांनी असे दिले असते की, 'कलाकृती म्हणजे जिच्या अंगी अर्थपूर्ण आकार असतो ती कृति' तर 'सर्व कलाकृतीच्या अंगी अर्थपूर्ण आकार असतो' हे निश्चित करण्यासाठी कला-कृतींच्या स्वरूपाचे अवलोकन करा असे आवाहन करण्याचे कारण उरले नसते. कारण 'कलाकृतींच्या अंगी अर्थपूर्ण आकार असतो' हे त्यांचे विधान 'ज्या कृतींच्या अंगी अर्थपूर्ण आकार असतो, ह्या स्वरूपाचे म्हणजे 'उक्तवाचक' tautological ठरले असते. पण क्लाइव्ह बेल 'कलाकृतीची' व्याख्या 'जिच्या अवलोकनाने प्रेक्षकाच्या अंतःकरणांत एक विवक्षित भावना, सौंदर्य-भावना, उत्तेजित होते ती कृति' अशी करतात. कला-कृतींच्या स्वरूपाचे अवलोकन करून त्या सर्वांच्या (व केवळ त्यांच्याच) अंगी अर्थपूर्ण आकार असतो की नाही हे पहा असे आवाहन जेव्हा ते करतात तेव्हा हे विधान हे खरे आहे की नाही हे ठरवायला कोणत्या वस्तूंचे अवलोकन केले पाहिजे ह्या प्रश्नाचे उत्तर 'आपल्या मनांत ज्यांच्या अवलोकनाने एक विवक्षित भावना जागृत होते, त्या वस्तूंचे' असे ते देतात व म्हणून त्यांचे विधान उक्तवाचक ठरत नाही. आता, त्याचप्रमाणे मर्ढेकरांचे अ हे विधान जर अनुभवाने सिद्ध होण्याजोगे विधान असेल तर ज्या वस्तूंच्या अवलोकनाने हे विधान प्रस्थापित होते त्या (सुंदर) वस्तू कोणत्या, त्यांची निवड कशी करायची, हे स्पष्ट करता आले पाहिजे. शिवाय, 'ज्यांच्या अंगी साम्य इत्यादि विशेष असतात त्या वस्तू सुंदर' हे उत्तर चालणार नाही. कारण, मग अ हे विधान उक्तवाचक ठरेल. मग ह्या सुंदर वस्तू कोणत्या? कोणत्या वस्तूंचे अवलोकन करून मर्ढेकरांनी आपले 'सौंदर्य-तत्त्व' प्रस्थापित केले?

सारांश, अ हे विधान खरे का मानायचे, ते खरे ठरवावयाची रीत कोणती, ह्या मूलभूत प्रश्नांची उत्तरे मर्ढेकरांनी दिली नाहीत. किंबहुना, त्यांनी हे प्रश्नच विचारले नाहीत.

आपली सौंदर्यविषयक उपपत्ति मांडतांना मर्ढेकरांनी कित्येक घोटाळे करून ठेवले आहेत असे विधान वर केले आहे त्याचा खुलासा करू या : (१) मर्ढेकर म्हणतात की 'क्ष सुंदर आहे' ह्या वाक्याने नेहमीच सौंदर्य–वाचक विधान व्यक्त होते असे नाही. "समजा, मी अजिंठ्याची लेणी पाहिली आहेत.... अजिंठ्याचो ही (भिंतीवरील) चित्रे पाहून मला जो अनुभव आला तो सौंदर्याचा अनुभव असे आपण गृहीत धरू. ह्या अनुभवावर मी एक सौंदर्यवाचक विधान आधारू शकतो. हे सौंदर्यवाचक विधान असे : 'अजिंठ्याची चित्रे सुंदर आहेत.' " ह्या विधानाचा निर्देश मर्ढेकर 'वि१' असा करतात. ते पुढे म्हणतात, "आता, समजा हे माझे विधान मी माझ्या मित्राजवळ करतो. आणि माझा हा मित्र हेच विधान आपल्या एका मित्राजवळ करतो. (समजा माझ्या मित्राने स्वतः अजिंठ्याची चित्रे पाहिलेली नाहीत.) ... माझ्या मित्राच्या विधानाला 'वि२' म्हणू." आता, मर्ढेकर म्हणतात, "वि१ व वि२ ह्यांचा शब्ददृष्ट्या जरी एकच अर्थ असला, तरी वि१ ह्यांत जसा सौंदर्यवाचक विधानार्थ गर्भित आहे तसा तो वि२ मध्ये नाही. ... स्वानुभवाच्या आधाराखेरीज जेव्हा माझा मित्र वि२ हे विधान करतो तेव्हा त्याला संक्षिप्तरूपाने 'मी वि१ ऐकले आहे' एवढेच सांगावयाचे असते. आणि 'वि१ ऐकले आहे' ह्यांत सौंदर्यवाचक अर्थ ग्रथित केलेला नसून तर्कवाचक अर्थ ग्रथित केलेला आहे. थोडक्यांत म्हणजे सौंदर्यवाचक विधान हे फक्त अनुभवनिष्ठच असू शकते, वर्णनात्मक नाही. ह्याच्या उलट, तर्कवाचक विधान हे अनुभवनिष्ठ त्याचप्रमाणे वर्णनात्मक असू शकते. एकात अनुभवसिद्ध आशय (Judgment by experience) ग्रंथित केलेला असतो, उलट दुसऱ्यांत अनुभवसिद्ध आशयाप्रमाणेच वर्णनसिद्ध आशयहि (judgment by description) ग्रथित होऊ शकतो." हा मुद्दा मर्ढेकरांनी विस्ताराने व ठासून मांडला आहे. पण त्यांचे हे म्हणणे त्यांच्या मध्यवर्ति भूमिकेशी कितपत सुसंगत आहे हा एक प्रश्न आहे.

दुर्दैवाने मर्ढेकरांनी आपले म्हणणे स्पष्टपणे मांडलेले नाही. अनुभवसिद्ध आशय व वर्णनसिद्ध आशय ह्यांच्या-मध्ये त्यांनी भेद केला आहे. पण ह्या दोन प्रकारच्या

आशयांचे स्वरूप त्यांनी स्पष्ट न केल्यामुळे हा भेद नेमका काय आहे हे कळणे कठीण झाले आहे. (बहुतेक करून 'अनुभवसिद्ध' व 'वर्णनसिद्ध' हे मराठी शब्द संदिग्ध ठरतील अशी भीति वाटल्यामुळे त्यांनी त्यांचे इंग्रजी पर्यायहि दिले आहेत. परंतु 'judgment by experience' व 'judgment by description' हे इंग्रजी शब्दप्रयोग विचित्र व बहुधा सदोषही आहेत.) एकाद्या विधानांत जर एकाद्या वस्तूचा उल्लेख करण्यांत आला असून त्या वस्तूंचे वर्णन करण्यांत आले असेल तर त्या विधानाला वर्णनात्मक विधान म्हणता येईल व त्या विधानाच्या आशयाला वर्णनात्मक आशय म्हणणे योग्य ठरेल. ('वर्णनसिद्ध' किंवा 'अनुभवसिद्ध' आशय ह्यापेक्षा 'वर्णनात्मक' किंवा 'अनुभवात्मक' आशय हे शब्दप्रयोग अधिक योग्य ठरतील.) उदा. – 'हे फूल पिवळे आहे' किंवा 'ह्या कापडाचा निळा रंग त्या कापडाच्या निळ्या रंगापेक्षा अधिक गडद आहे.' अशा प्रकारचे वर्णनात्मक विधान, इंद्रियगम्य वस्तूचे वर्णन करणारे विधान, काही विवक्षित इंद्रियानुभवांच्या आधाराने प्रस्थापित करता येते. उदा. – 'हे फूल पिवळे आहे' हे विधान त्या फुलाकडे पाहूनच – त्या फुलाच्या रंगाचा अनुभव घेऊनच–खरे आहे की खोटे आहे हे ठरविता येते. तेव्हा वर्णनात्मक विधान हे अनुभवानें सिद्ध होणारे विधान असते. मग अनुभवात्मक आशय व वर्णनात्मक आशय असा भेद मर्ढेकर का करतात? त्यांना अभिप्रेत असलेला भेद असा असावा असे वाटते : 'हे फूल पिवळे आहे' हे विधान अनुभवाने प्रस्थापित होणारे विधान अनुभवाविषयी नाही तर का वस्तूविषयी, तिच्या रंगाविषयी आहे. उलट, 'मला दोन दिवे दिसतात', 'मला भीती वाटते' इत्यादि विधाने अनुभवात्मक आहेत. कारण त्यांचा अर्थ 'मला अशा अशा स्वरूपाचा अनुभव येत आहे' ह्या प्रकारचा आहे. 'मला भीती वाटते' हे विधान वर्णनात्मकहि आहे; कारण ह्या विधानाने माझे वर्णन केले आहे, पण हे वर्णन मला येत असलेल्या अनुभवाचे आहे. 'माझी उंची पाच फूट आठ इंच आहे' हे विधान वर्णनात्मक आहे, पण अनुभवात्मक नाही. कारण माझ्या अनुभवाचे वर्णन त्यांत केलेले नाही. तेव्हा सर्व अनुभवात्मक विधाने वर्णनात्मक असतात, परंतु एका विवक्षित प्रकारची वर्णनात्मक विधाने अनुभवात्मक असतात. त्यांच्यात एकाद्या व्यक्तीनें स्वतःचा उल्लेख करून आपल्याला अमुक अमुक अनुभव येत आहे असे वर्णन केलेलं असते.

आता, सर्वसाधारण वर्णनात्मक विधानांतून अनुभवात्मक विधानांचा वेगळा गट करण्याचे प्रयोजन काय? ह्या प्रश्नाचे उत्तर असे देता येईल की 'बाह्य वस्तू' 'सार्वजनिक' असतात. (बाह्य वस्तूंमध्ये मानवी देहहि येतात.) म्हणजे ज्या अनुभवांच्या आधारावर ह्या वस्तूविषयींची वर्णनात्मक विधाने प्रस्थापित होतात हे अनुभव अनेक व्यक्तींना उपलब्ध होत असतात. ह्या फुलाचा रंग जसा मी पाहू शकतो त्याप्रमाणे इतर कोणीहि डोळस माणूस पाहू शकतो. ह्याच्या उलट, 'मला राग आला आहे' हे विधान ज्या अनुभवाच्या आधारावर प्रस्थापित होते तो अनुभव केवळ मलाच येतो. ह्या अनुभवाची उपलब्धी होण्याचा मला विशेषाधिकार (privileged access.) आहे. इतरांना हा अनुभव प्रत्यक्षपणे येणे शक्य नाही. आता असे म्हणता येईल की माझ्या बाह्य (शारीरिक) वर्तमानावरून मी रागावलो आहे हे इतरांना कळू शकते. तरीसुद्धा 'मला राग आला आहे' 'माझा पाय दुखतो आहे' ही विधाने ज्या प्रकारे, ज्या प्रकारच्या अनुभवाच्या आधाराने मी ठरवितो त्या प्रकारच्या अनुभवावरून इतरांना ही विधाने खरी आहेत हे ठरविता येणार नाही. एकादा डॉक्टर माझा पाय तपासून त्याच्या स्थितीवरून तो दुखत असलाच पाहिजे असा तर्क करू शकेल. पण माझा पाय दुखतो आहे हे ठरवायला मला तो तपासून पहावा लागत नाही. ह्या विवेचनावरून वर्णनात्मक विधानांचे तीन उपप्रकार मानता येतील. (क) बाह्य, 'सार्वजनिक' वस्तूंचे वर्णन करणारी विधाने. ही विधाने सर्व वर्णनात्मक विधानांप्रमाणे अनुभवसिद्ध असली तरी अनुभवात्मक, अनुभवविषयक नसतात. अशा एकाद्या विधानाच्या सत्याची प्रचीती जरी एकाच व्यक्तीने घेतलेली असली तरी ते विधान प्रस्थापित करणारा अनुभव घेणे इतर कोणाहि व्यक्तीला शक्य असते. (ख) एकादी व्यक्ती स्वतःच्या मनःस्थितीचे वर्णन ज्या विधानांद्वारे करते अशी विधाने. ह्या प्रकारच्या विधानाची प्रचीती घेणे त्या

व्यक्तीला ज्याप्रकारे शक्य असते त्याप्रकारे इतर कुणालाहि शक्य नसते. ह्या प्रकारचे विधान करण्याचा त्या त्या व्यक्तीला विशेषाधिकार असतो; व ह्या प्रकारच्या विधानाचा आशय ज्याप्रमाणे अनुभवसिद्ध असतो त्याच-प्रमाणे अनुभवात्मकहि असतो. (ग) एकादी व्यक्ती इतरांच्या मनःस्थितीचे वर्णन ज्या विधानांद्वारे करते ती विधाने. ह्या प्रकारची विधाने शारीरिक स्थितीच्या व वर्तनाच्या निरीक्षणाने प्रस्थापित करता येतात. परंतु, क्ष ही व्यक्ति स्वतःसंबंधी 'मी रागावलो आहे' हे विधान ज्या रीतीने प्रस्थापित करू शकते, त्या रीतीने, त्या प्रकारच्या अनुभवाच्या आधारावर य ही व्यक्ती 'क्ष रागावला आहे' हे विधान करू शकणार नाही. म्हणून, क्षच्या मनःस्थितीचे वर्णन करणारे विधान जेव्हा य करतो तेव्हा अशा विधानाला, ज्या विधानांत क्षने स्वतःच्या मनःस्थितीचे वर्णन केले आहे अशा विधानाच्या-(ख) स्वरूपाच्या–पाठिंब्याची अनेकदा अपेक्षा असते. आणि ह्यावरून असे म्हणता येईल की 'क्ष ने केलेल्या 'मी रागावलो आहे' ह्या विधानाचा अर्थ आणि य ने केलेल्या 'क्ष रागावला आहे' ह्या विधानाचा अर्थ भिन्न आहे. क्ष ने केलेल्या विधानाचा अर्थ 'मला–क्ष ला–एक विवक्षित अनुभव येत आहे' असा होईल तर यच्या विधानाचा अर्थ 'क्षची शारीरिक स्थिति अशी अशी आहे आणि 'मी रागावलो आहे' असे विधान क्ष करीत आहे' असा होईल. जरी क्ष आणि य ह्या दोघांनी केलेली विधाने क्षच्या मनःस्थितिसंबंधी आहेत व अनुभव-सिद्ध आहेत तरी क्षच्या विधानांचा आशय ज्या अर्थाने अनुभवात्मक आहे त्या अर्थाने यच्या विधानाचा आशय अनुभवात्मक नाही असे म्हणता येईल.

अनुभवसिद्ध आशय व वर्णनसिद्ध आशय ह्यांच्यांत मर्ढेकर जेव्हा भेद करतात तेव्हा वरील विवेचनांत दाखवून दिलेला ((क) व (ख) ह्या विधानप्रकारांतील) भेद जर त्यांना अभिप्रेत असेल तर आपली सौंदर्यविषयक उपपत्ति मांडतांना हा भेद लक्षात घेण्याचे काही कारण नव्हते असे म्हणावे लागेल. ह्याचे कारण असे. "... सौंदर्यवाचक विधान हे फक्त अनुभवनिष्ठच असू शकते; वर्णनात्मक नाही. ह्याच्याउलट, तर्कवाचक विधान हे अनुभवनिष्ठ त्याचप्रमाणे वर्णनात्मक असू शकते. ... तर्कवाचक विधान प्रत्यक्ष अनुभवावांचून करता येते." असे मर्ढेकर म्हणतात. ह्याचा अर्थ असा की 'हे फूल पिवळे आहे' हे विधान ते फूल स्वतः प्रत्यक्ष पाहिल्या-शिवाय मी करू शकतो. पण 'हे फूल सुंदर आहे' हे विधान ते फूल स्वतः पाहिल्याशिवाय मी करू शकत नाही. पण का? समजा, मी स्वतः न पाहिलेले फूल माझ्या मित्राने पाहिले व त्याने ते फूल पिवळे आहे असे मला सांगितले तर ह्या आधारावर मी 'ते फूल पिवळे आहे' हे विधान करू शकतो. माझ्या मित्राने व मी त्या फुलासंबंधी केलेल्या ह्या दोन विधानांचा अर्थ एकच असतो. ह्याचे कारण हे की ज्या अनुभवाच्या आधारावर माझा मित्र हे विधान करतो तो अनुभव जरी मी स्वतः घेतलेला नसला तरी मला घेता येईल किंवा घेता आला असता. 'हे फूल पिवळे आहे' ह्या विधानाची ह्या अर्थाने सार्वजनिक प्रचीती घेता येते. पण मग मर्ढेकरांच्या उपपत्तीप्रमाणे 'हे फूल सुंदर आहे' ह्या विधानाची सुद्धा अशी सार्वजनिक प्रचीती घेता येते. कारण 'हे फूल सुंदर आहे' हे विधान माझा मित्र कोणत्या अनुभवाच्या आधारावर करू शकतो? त्या फुलाचा रंग, आकार इत्यादि गुणांमध्ये साम्य, विरोध इ. परस्परसंबंध आहेत असे आढळून आले तर हे विधान तो करू शकेल. आता मी जरी त्या फुलाचे गुण व त्यांतील परस्परसंबंध निरखून पहाण्याचा अनुभव घेतलेला नसला तरी हा अनुभव घेणे मला माझ्या मित्राइतकेच शक्य आहे; किंवा शक्य असते. म्हणून ते फूल पाहून माझा मित्र 'हे फूल सुंदर आहे' असे विधान जेव्हा करतो व हे विधान मान्य करून (ते फूल न पाहताहि) 'ते फूल सुंदर आहे' असे विधान जेव्हा मी करतो तेव्हा ह्या दोन्ही विधानांचा अर्थ एकच असला पाहिजे. कारण 'हे फूल पिवळे आहे' व 'हे फूल सुंदर आहे' ह्या दोन विधानांत सार्वजनिक प्रचीतीच्या शक्यतेच्या दृष्टीने कोणताच भेद नाही. पण समजा, 'क्ष सुंदर आहे' ह्या विधानाचा अर्थ 'क्षच्या गुणांमध्ये साम्य इत्यादि परस्परसंबंध आहेत' असा नसून 'क्षच्या दर्शनाने (व श्रवणाने) माझ्या मनांत एक विवक्षित भावना उत्तेजित झाली (होते)' असा–हे विधान करणाऱ्याची मनःस्थिती वर्णन करणारा–असेल तर

गोष्ट वेगळी ठरली असती. कारण, ज्या विवक्षित अनुभवाच्या आधारावर माझा मित्र 'हे फूल सुंदर आहे' हे विधान करतो तो अनुभव–त्याच्या भावनेचा अनुभव-घेता येणे मला अशक्य आहे. पण मर्ढेकरांच्या मताप्रमाणे सौंदर्याची अनुभूती म्हणजे त्या वस्तूच्या अंगच्या गुणांमध्ये साम्य इत्यादि परस्परसंबंध आहेत हे दिसून येणे; आणि ही अनुभूति कुणालाहि घेता येईल. मीच घेतली पाहिजे असे नाही. मग मर्ढेकरांनी सौंदर्यवाचक विधान हे विधान करणाऱ्याच्या स्वतःच्या अनुभवावर अधिष्ठित असते हा मुद्दा इतक्या विस्ताराने का मांडला? मला वाटते ह्या ठिकाणी ते क्लाइव्ह बेल यांचा अनुवाद करीत आहेत; आणि तसे करणे आपण स्वीकारलेल्या मध्यवर्ति भूमिकेशी विसंगत आहे ही गोष्ट त्यांच्या ध्यानांतून निसटली आहे. क्लाइव्ह बेल म्हणतात, "The starting point for all systems of aesthetics must be the personal experience of a peculiar emotion... it is useless for a critic to tell me something is a work of art; he must make me feel it for myself .... I have no right to consider anything a work of art to which I cannot react emotionally." आता क्लाइव्ह बेल ह्यांच्या म्हणण्याप्रमाणे जेव्हा एकादी व्यक्ति 'ही वस्तू एक कलाकृति आहे' असे विधान करते तेव्हा ह्या विधानाचा अर्थ 'ह्या वस्तूच्या अवलोकनाने माझ्या (विधान–कर्त्याच्या) मनांत एक भावना–सौंदर्यभावना–जागृत झाली आहे (किंवा होत असते) असा होत असतो. तेव्हा जोपर्यंत मी एखाद्या वस्तूचे अवलोकन केले नाही व म्हणून माझ्या मनात त्या वस्तूच्या अवलोकनाने सौंदर्य-भावना जागृत झालेली नाही तोपर्यंत 'ती वस्तू सुंदर आहे' असे विधान करण्याचा मला अधिकार नाही अशी भूमिका क्लाइव्ह बेल घेऊ शकतात. त्या वस्तूच्या अवलोकनाने माझ्या मित्राच्या मनात सौंदर्यभावना उत्तेजित झाली ह्याचा अर्थ ती माझ्या मनांत उत्तेजित झाली असा होत नाही व म्हणून 'ती वस्तू सुंदर आहे' हे विधान माझा मित्र करू शकला तरी मी करू शकत नाही. शिवाय 'ती वस्तू सुंदर आहे' हे विधान जेव्हा माझा मित्र करतो व तेच विधान जेव्हा मी करतो तेव्हा ह्या विधानांचा अर्थही भिन्न असतो. (उदा० 'मी रागावलो आहे' हे वाक्य जेव्हा माझा मित्र उच्चारतो व मी उच्चारतो तेव्हा आम्ही केलेल्या विधानांचा अर्थ भिन्न असतो. आम्ही आपापल्या मनासंबंधी बोलत असतो.) पण ही भूमिका मर्ढेकर स्वीकारू शकत नाहीत. कारण 'ती वस्तू सुंदर आहे' हे विधान त्यांच्या दृष्टीने त्या वस्तूच्या गुणांच्या अंगी साम्य, इत्यादि परस्परसंबंध आहेत ह्या वस्तुस्थितीवर आधारलेले असते व ह्या वस्तुस्थितीचा सार्वजनिक पडताळा घेता येतो.

तळटीप :–

१. सौंदर्य आणि साहित्य; लेखक बाळ सीताराम मर्ढेकर; प्रकाशक : मौज प्रकाशन गृह, मुंबई ४. किंमत दहा रूपये.

✦ मूळ प्रसिद्धी 'नवभारत' (जून १९६२)



सौंदर्याचे साहित्य (उत्तरार्ध)✦

– प्रा. मे. पुं. रेगे

मर्ढेकरांच्या सौंदर्यभावनेविषयी विचारांचा परामर्ष घेणे उपयुक्त ठरेल. "सौंदर्यविषयक जी एक विचारसरणी मी आपल्या लिखाणांतून प्रतिपादित आलो आहे त्या विचारसरणीत मी सौंदर्य–भावनेला विशेष महत्त्व दिले आहे" असे मर्ढेकर म्हणतात. वास्तविक त्यांच्या सौंदर्यविषयक उपपत्तीत सौंदर्यभावनेला कोणतेहि स्थान असू नये. ह्याचे कारण असे : मर्ढेकरांच्या उपपत्तीप्रमाणे 'क्ष सुंदर आहे' हे विधान मी कधी करू शकतो? क्षचे गुण जर मी न्याहाळून पाहिले आणि त्यांच्यामध्ये साम्य इ. परस्पर संबंध आहेत असे मला आढळून आले तर. पण क्षच्या गुणांचे व त्यांच्या परस्परसंबंधांचे अवलोकन करण्याच्या प्रक्रियेत भावनेची उबळ कुठेहि यायचे कारण नाही. आणि समजा ही प्रक्रिया घडतांना एकादी भावना उत्तेजित झाली तरी ही भावना उत्तेजित होण्याचा व 'क्ष सुंदर आहे' असे आपण जे ठरवितो त्याचा अर्थाअर्थी काहीच संबंध नाही कारण क्ष सुंदर आहे असे आपण केवळ क्षचे गुण, गुणांचे परस्परसंबंध पाहून ठरवितो; हे पाहतांना आपल्या भावना काय आहेत हे लक्षात घेण्याचे प्रयोजन उद्‌भवत नाही. समजा, मला निळ्या रंगाचा तिटकारा आहे. म्हणून एकादी वस्तू निळी आहे किंवा अचा निळा रंग बच्या निळ्या रंगाहून गडद आहे हे ठरवितांना मला माझा तिटकारा लक्षांत घेण्याचे कारण नाही. फक्त अ आणि ब ह्यांच्याकडे पाहिले म्हणजे झाले. समजा, पूर्णपणे निर्विकार अशा व्यक्तींचा समाज आहे. ह्या व्यक्तींना 'भीषण' किंवा 'प्रिय' ह्या शब्दांचा उपयोग कधी करावाच लागणार नाही. हे शब्द त्यांच्या भाषेत असूच शकणार नाहीत. पण मर्ढेकरांची सौंदर्याची उपपत्ती मान्य केली तर त्यांच्या भाषेत 'सुंदर' ह्या पदाला स्थान राहील. कारण, ही निर्विकार मंडळी वस्तूंचे गुण व गुणांचे परस्परसंबंध अवलोकू शकतील व एकाद्या वस्तूंच्या गुणांच्या अंगी साम्य इ. संबंध आढळले तर ती वस्तू सुंदर आहे हे ठरवायला आवश्यक तो पुरावा त्यांना उपलब्ध होऊ शकेल. यावरून मर्ढेकरांच्या सौंदर्यविषयक उपपत्तीत सौंदर्यभावनेला स्थान नाही हे दिसून येईल.

मग मर्ढेकरांना आपल्या विचारसरणीमध्ये सौंदर्यभावनेला विशेष महत्त्व आहे असे का वाटले? ह्या ठिकाणी सुद्धा क्लाइव्ह बेल ह्यांच्या विचारसरणीचा प्रभाव त्यांच्यावर पडला असावा. क्लाइव्ह बेल ह्यांच्या दृष्टीने 'सुंदर वस्तू' ह्या पदांचे विश्लेषण 'भीषण वस्तू' ह्या पदाच्या विश्लेषणाप्रमाणे करायला हवे. भीषण वस्तू म्हणजे ज्या वस्तूच्या अवलोकनाने आपल्याला भीति–एक विवक्षित भावना–वाटते किंवा वाटणे साहजिक आहे, अशी वस्तू. पण मर्ढेकरांनी एकदा एकादी वस्तू सुंदर आहे की नाही हे ठरविण्यासाठी आवश्यक व पुरेशी (necessary and sufficient) अशी कसोटी दिल्यानंतर आणि ही कसोटी एकाद्या वस्तूला लावताना कोणत्याहि भावनचा विचार करण्याचे कारण नसल्याने त्यांना क्लाइव्ह बेल ह्यांची भूमिका स्वीकारण्याचा अधिकार रहात नाही ह्या वस्तूच्या दर्शनाने माझ्या मनांत एक विवक्षित भावना-सौंदर्यभावना– उसळली म्हणून ही वस्तू सुंदर आहे असे क्लाइव्ह बेल म्हणू शकतात पण मर्ढेकर असे सुसंगतपणे म्हणू शकत नाहीत.

मर्ढेकरांची उपपत्ती ज्यांना मान्य आहे त्यांनी सौंदर्यभावनेचे अस्तित्व नाकबूल केले पाहिजे असे नाही. फक्त सौंदर्यभावनेविषयीचे प्रश्न त्यांच्या दृष्टीने सौंदर्यशास्त्रांत न मोडता मानसशास्त्रांत मोडले पाहिजेत. कारण सौंदर्यभावना म्हणजे त्यांच्या दृष्टीने सुंदर वस्तूच्या अवलोकनाने उत्तेजित होणारी भावना. सुंदर वस्तू कोणती? तर ज्या वस्तूच्या गुणांचे परस्परांशी साम्य इ. संबंध असतात ती. तेव्हा जर एखाद्या वस्तूच्या गुणांचे परस्परांशी साम्य इ. संबंध असले तर अशा वस्तूच्या अवलोकनाने सर्व माणसांच्या मनांत नेहमी

अनुक्रमणिका

(किंवा सर्व माणसांच्या मनांत बहुतेकदा किंवा बहुतेक माणसांच्या मनांत नेहमी किंवा बहुतेकदा किंवा कित्येक माणसांच्या मनात नेहमी किंवा बहुतेकदा किंवा कित्येकदा) एक विवक्षित भावना जागृत होते का? होत असली तर ह्या भावनेचे–सौंदर्यभावनेचे–काळजीपूर्वक निरीक्षण करून तिचे स्वरूप काय आहे, ह्या भावनेचे इतर भावनांशी संबंध काय आहेत, तिचे परिणाम काय होतात ह्या प्रश्नांचा विचार मानसशास्त्रांत होणे युक्त आहे. ह्या प्रश्नांच्या विचाराने मानवी मनाच्या स्वरूपावर प्रकाश पडेल. पण ह्या प्रश्नांचा सौंदर्यशास्त्रांत अंतर्भाव होणार नाही. म्हणजे, एखादी वस्तू सुंदर आहे की नाही हे ठरवितांना ह्या प्रश्नांचा विचार होण्याचे कारण नाही. ह्याच्या उलट, क्लाइव्ह बेल सौंदर्यभावना म्हणजे सुंदर वस्तूच्या अवलोकनाने उत्तेजित होणारी भावना असे म्हणू शकणार नाहीत. त्यांच्या भूमिकेप्रमाणे सर्व मानवी भावनांचे निरीक्षण आपण केले तर त्यांच्यामध्ये एक विवक्षित भावना आपल्याला आढळते. तिला सौंदर्यभावना म्हणता येईल. ज्या वस्तूंच्या अवलोकनाने ही विवक्षित भावना जागृत होते त्या सुंदर वस्तू होत. तेव्हा एकादी वस्तू सुंदर आहे की नाही हे ठरवितांना क्लाइव्ह बेल ह्यांच्या भूमिकेप्रमाणे त्या वस्तूच्या अवलोकनाने सौंदर्यभावना उत्तेजित होते की नाही हे लक्षांत घ्यावे लागते. पण मर्ढेकरांच्या भूमिकेप्रमाणे ते करण्याचे कारण नाही.

मर्ढेकरांची उपपत्ती म्हणजे क्लाइव्ह बेल ह्यांच्या उपपत्तीचे विकसित स्वरूप आहे असे म्हणता येईल. आपल्या मनांत ज्या वस्तूंच्या अवलोकनाने सौंदर्यभावना जागृत होते (व म्हणून ज्या वस्तू सुंदर आहेत) त्या सर्वांच्या स्वरूपाची परस्परांशी तुलना केली व त्यांच्यात कोणते गुणधर्म निरपवादपणे समान आहेत हे पाहू गेलो तर अशा सर्व कलाकृतीत 'अर्थपूर्ण आकृती' हा धर्म समान असतो असे क्लाइव्ह बेल ह्यांचे म्हणणे. पण 'अर्थपूर्ण आकृति' ह्या कल्पनेचे स्पष्टीकरण त्यांनी कुठेच केलेले नाही. एका गोष्टीविषयी त्यांचे ठाम मत होते. क्लाइव्ह बेल मुख्यत: चित्रांविषयी बोलतात आणि एखाद्या चित्रांत अर्थपूर्ण आकृति निर्माण करण्यांत आली आहे ह्याचा अर्थ त्यांच्या मते त्या चित्राची आकृती म्हणजे वास्तव सृष्टीतील (व वास्तव सृष्टीवर आधारलेल्या काल्पनिक सृष्टीतील) वस्तू, घटना, प्रसंग ह्यांची एक प्रतिकृति आहे असा नाही. आपण अनेकदा हे कशाचे चित्र आहे असा प्रश्न करीत असतो. ह्या प्रश्नाचे उत्तर देणे म्हणजे त्या चित्रांतील रंगीत आकृती कोणत्या खऱ्याखुऱ्या किंवा काल्पनिक वस्तूची किंवा प्रसंगाची प्रतिकृती आहे हे सांगणे, आणि असे उत्तर देता येणे म्हणजे त्या चित्राला अर्थ असणे असे आपण मानतो. हीच गोष्ट दुसऱ्या रीतीने मांडता येईल. अनेकदा आपण एकाद्या चित्राकडे हे चित्र काहीतरी सांगत आहे अशा दृष्टीने पाहू शकतो; आणि त्या चित्राने जे सांगितले आहे ते विधानांच्या साहाय्याने मांडू शकतो. रंग, रेषा आणि आकार ह्यांची रचना म्हणजे चित्र. एकादे चित्र कोणकोणते रंग, आकार ह्यांचे मिळून कसे कसे बनले आहे हे आपण विधानांच्या साहाय्याने सांगू शकतो. पण हे चित्रांचे वर्णन झाले. ह्याशिवाय, ह्या रंग, आकृति, ह्यांच्या ह्या रचनेच्या द्वारा चित्राने काहीतरी सांगितलेले असते. (उदा. एका टोपलीत पिकलेल्या द्राक्षांचा घोस व एक सफ़रचंद ठेवलेले आहे. एक म्हातारी बाई सचिंत बसली आहे इ.) हे जे काही सांगितलेले असते ते विधानांच्या साहाय्याने मांडता येते व ते म्हणजे त्या चित्राचा अर्थ. एकाद्या चित्राचे सबंध वर्णन करायचे झाले तर ते चित्र कोणकोणत्या रंगांचे व आकृतीचे कसे कसे बनले आहे हे सांगितले पाहिजे आणि त्या चित्राचा अर्थ काय, ते चित्र कशाचे आहे, हेहि सांगितले पाहिजे. उदा. मला अपरिचित असलेल्या भाषेत एकाद्याने काही सांगितले व 'तो काय म्हणाला?' असा प्रश्न मी केला तर ह्या प्रश्नाचे संपूर्ण उत्तर द्यावयाचे झाले तर त्या बोलणाऱ्याने क्रमशः कोणकोणते आवाज केले हे मला सांगण्यात आले पाहिजे आणि ह्या आवाजांच्या मालिकेने बनलेल्या वाक्याचा अर्थ काय हेहि मला सांगण्यात आले पाहिजे. चित्राच्या स्वरूपाविषयी ही भूमिका जर मान्य केली तर चांगल्या (सुंदर) चित्राच्या काही कसोट्या साहजिकपणे उपलब्ध होतात. चित्राचा 'अर्थ' किती चांगला (उदात्त, नैतिक, भव्य, कल्पक, चमत्कृतिपूर्ण इ.) आहे व हा अर्थ किती चांगल्या रीतीने (परिणामकारकपणे, हुबेहूब) चित्रांत मांडण्यांत आला आहे

ह्याच्यावरून ते चित्र किती चांगले आहे ते ठरविता येईल. आता क्लाइव्ह बेल 'अर्थपूर्ण आकृतीचा' हा अर्थ पूर्णपणे अमान्य करतात. त्यांच्या मते कलाकृती म्हणून मूल्यमापन करतांना चित्राचा वर दिलेल्या अर्थाने अर्थ लक्षांत घेण्याचे कारण नाही. त्यांना अभिप्रेत असलेली अर्थपूर्ण आकृती म्हणजे प्रतिकृतीरूप आकृती नव्हे. पण मग 'अर्थपूर्ण आकृती' म्हणजे काय हा प्रश्न उपस्थित होतो व त्याचे उत्तर देण्याचा प्रयत्न मर्ढेकरांच्या उपपत्तींत आढळतो असे वाटते.

अर्थपूर्ण आकृती म्हणजे प्रतिकृतिरूप आकृती नव्हे ही गोष्ट मर्ढेकर मान्य करतात. म्हणजे एकादी कलाकृती अर्थपूर्ण आकृती असल्यामुळे सुंदर आहे असे जेव्हा म्हटले जाते तेव्हा ती कलाकृति एक यशस्वी प्रतिकृती आहे असे आपल्याला म्हणायचे नसते. आता एखाद्या कलाकृतीचे (कलात्मक) मूल्य जर त्या कला-कृतीच्या इतर कोणा वस्तूशी (किंवा घटनेशी वगैरे) असलेल्या संबंधावर अधिष्ठित नसेल (त्या वस्तूची हुबेहूब प्रतिकृती असणे ह्या संबंधावर अधिष्ठित नसेल) तर तिचे मूल्य केवळ स्वतःच्या स्वरूपावर आधारले असले पाहिजे. कलाकृतींचे स्वरूप त्या कलाकृतीच्या वेगवेगळ्या घटकांचे परस्परांशी जे संबंध असतात. त्यांचे मिळून बनलेले असते. हे असे, 'अर्थपूर्ण आकृती' निष्पन्न करायला समर्थ असलेले संबंध कोणते? मर्ढेकर म्हणतात, 'साम्य, विरोध व समतोलपणा.' एखाद्या चित्राच्या घटकांचे परस्परांशी असे संबंध आहेत की नाहीत हे ठरवितांना त्या घटकांच्या स्वतःच्या गुणांचेच निरीक्षण करावे लागते. हे घटक कोणत्या वास्तविक किंवा काल्पनिक वस्तूंचे प्रतिनिधित्व करतात, ह्या वस्तूंचे एकमेकांशी संबंध कोणते असतात, चित्राच्या घटकांचे परस्परांशी असलेले संबंध ह्या संबंधांशी अनुरूप असतात की नाही, हे प्रश्न विचारांत घेण्याचे कारण उरत नाही. एकाद्या चित्राच्या घटकांचे परस्परांशी जर साम्य, विरोध व समतोलपणा ह्या तत्त्वांनुसार आंतरिक परस्परसंबंध असले तर अशा रीतीने रचना करण्यांत आलेल्या त्या घटकांतून जी समग्र आकृती निष्पन्न होते ती कलात्मक असते (किंवा क्लाइव्ह बेल ह्यांच्या शब्दांत अशी आकृती अर्थपूर्ण आकृति असते.) असे मर्ढेकरांचे म्हणणे आहे. स्वतः क्लाइव्ह बेल आपल्या अर्थपूर्ण आकृतीच्या तत्त्वाला लयसंबंध (relations of rhythm) म्हणायला तयार आहेत हेहि लक्षांत घेण्यासारखे आहे.

पण क्लाइव्ह बेल ह्यांच्या 'अर्थपूर्ण आकृती' ह्या कल्पनेचे असे स्पष्टीकरण मर्ढेकरांनी केल्यामुळेच आपल्या उपपत्तींतून सौंदर्यभावनेला रजा देणे त्यांना आवश्यक झाले आहे ही गोष्ट त्यांच्या ध्यानांतून निसटली. क्लाइव्ह बेल ह्यांची अर्थपूर्ण आकृतीची कल्पना संदिग्ध आहे. एकाद्या कलाकृतीची आकृती अर्थपूर्ण आहे हे ठरविण्याची निश्चित कसोटी काय? अशी कसोटी उपलब्ध होत नसल्यामुळे सौंदर्यभावनेची कांस क्लाइव्ह बेल ह्यांना धरावी लागली आहे. एकादे चित्र पाहून जर आपल्या चित्तवृत्तीं हेलावल्या तर त्या चित्राची आकृति अर्थपूर्ण आहे ह्याची एक खूण, एक सूचना आपल्याला मिळते; असे होणे म्हणजे त्या चित्राची आकृती अर्थपूर्ण असल्याचे एक गमक आहे असे काहीसे त्यांना म्हणायचे आहे. पण मर्ढेकरांची गोष्ट वेगळी आहे. एकादी वस्तू सुंदर आहे की नाही हे ठरवायला निश्चित, जवळजवळ गणिती कसोट्या, त्यांनी दिल्या आहेत. एकाद्या कला-कृतीला त्या लावतांना भावनेने मोहरून जाण्याचे, कोणतेही भावनात्मक प्रतिक्रिया लक्षात घेण्याचे कारण नाही. मर्ढेकरांच्याच शब्दांत असे म्हणता येईल की सौंदर्यभावना हा एक स्वतः सौंदर्यविषयक उपपत्तींत त्यांनी सोडलेला ससा आहे.

मर्ढेकरांनी आपल्या सौंदर्यविषयक उपपत्तीची सांगड Phenomenalism शी घातली आहे. ही सांगड अनावश्यक आहे. Phenomenalism खरी किंवा खोटी असली तरी त्याच्यावरून मर्ढेकरांची उपपत्ती खरी आहे किंवा खोटी आहे हे निष्पन्न होत नाही. परंतु ही सांगड त्यांनी घातल्यामुळे त्यांच्या मांडणीत निष्कारण गुंतागुंत झाली आहे. Phenomenalism चा अर्थ थोडक्यांत असा सांगता येईल. साधारणपणे भौतिक वस्तू 'सार्वजनिक' असतात असे आपण मानतो. ह्याचा अर्थ असा की कोणत्याहि भौतिक वस्तूचे अवलोकन अनेकांना करता येते आणि भौतिक वस्तूचे अस्तित्व अशा अवलोकनावर अवलंबून नसते. एकादी भौतिक

वस्तू कुणीहि पाहिली नाही (किंवा स्पर्शिली नाही) तरी त्या वस्तूचे अस्तित्व अबाधित असते. ह्या वस्तू आपण मधून मधून पहातो. पण आपल्या अवलोकनांत खंड पडत असला म्हणून वस्तूच्या अस्तित्वात खंड पडत नाही. ते अखंड असते. ह्याच्या उलट अनुभव, व मन:स्थिति 'खाजगी' असतात असे अनेकदा मानण्यात येते, कोणत्याही अनुभवाचे अवलोकन एकाच व्यक्तीला- ज्या व्यक्तीचा तो अनुभव असतो त्या व्यक्तीलाच – करता येते. शिवाय, अनुभवाचे अस्तित्व अनुभूत होण्यावर अवलंबून असते. अनवलोकित भौतिक वस्तू असू शकतात; पण अननुभूत अनुभव असू शकत नाही. आता, एकाद्या वस्तूचे अवलोकन करणे म्हणजे कित्येक विवक्षित संवेदनांचा समूह प्राप्त होणे. समजा, मी एकादे फूल पहातो आणि त्याचा रंग पिवळा आहे असे मला दिसते. ह्याचा अर्थ असा की त्या फुलाकडे पाहिले की मला पिवळेपणाची संवेदना प्राप्त होते. म्हणजे वस्तूंचे, त्यांच्या गुणांचे, अवलोकन संवेदनांच्या साहाय्याने आपण करतो. ह्या संवेदना म्हणजे खाजगी अनुभव असतात. पण त्यांच्या माध्यमाने ज्या वस्तूंचे अवलोकन आपण करतो त्या वस्तू सार्वजनिक असतात. भौतिक वस्तू आणि संवेदना ह्यांचे स्वरूप भिन्न असते असे साधारणपणे मानले जाते. आपल्याला काही विवक्षित संवेदना प्राप्त झाल्या (उदा. – पिवळेपणाची, सुवासाची, इ.) तर ह्या अनुभवांच्या आधारावर, ह्या अनुभवांपलीकडे स्वतंत्र अस्तित्व असलेल्या सार्वजनिक वस्तूच्या अस्तित्वाचे, तिच्या गुणांचे, ज्ञान आपल्याला होते. (उदा. येथे एक पिवळे फूल आहे हे ज्ञान आपल्याला होते.) आता Phenomenalism भौतिक वस्तू व संवेदना ह्या भिन्न प्रकारच्या गोष्टी आहेत असे मानीत नाही. Phenomenalism च्या म्हणण्याप्रमाणे 'येथे एक फूल आहे' ह्या वाक्याचा अर्थच (साधारणपणे) असा की "मला येथे अमुक अमुक संवेदनांचा समूह प्राप्त होतो आहे आणि दुसरी कोणीहि व्यक्ति (Subject) जर येथे असती तर तिला अशाच संवेदनांचा समूह प्राप्त झाला असता." जे Phenomenalism मानत नाहीत ते ही गोष्ट मान्य करणार नाहीत. 'मला अमुक अमुक संवेदना प्राप्त होत आहेत आणि जर कुणीहि व्यक्ति येथे असेल तर तिला ह्या संवेदना प्राप्त होतील.' हे वाक्य आणि 'येथे एक पिवळे फूल आहे.' हे वाक्य ह्यांचा अर्थ एकच आहे ही गोष्ट जे Phenomenalism मानीत नाहीत ते कबूल करणार नाहीत, ते असे म्हणतील की 'येथे मला अमुक अमुक संवेदना प्राप्त होतात' ह्यावरून हे निष्पन्न होते (किंवा ह्यावरून असे म्हणायला आधार मिळतो) की 'येथे एक पिवळे फूल आहे. Phenomenalism भौतिक वस्तूंचे संवेदनांच्या समूहांत विश्लेषण करते. 'भौतिक वस्तू = प्राप्त झालेला किंवा कुणालाहि प्राप्त होणे शक्य आहे असा संवेदनासमूह' हे समीकरण Phenomenalism मान्य करते. Phenomenalism मान्य करण्यांत किंवा विस्ताराने व सुसंगतपणे मांडण्यात सुद्धा अनेक अडचणी येतात. त्यांचा विचार करण्याचे कारण नाही.

मुद्याची गोष्ट ही की जरी मर्ढेकरांनी Phenomenalism मान्य केली असली तरी त्यांच्या सौंदर्यविषयक उपपत्तीचा व Phenomenalism चा काही संबंध नाही. ही गोष्ट अशा रीतीने दाखविता येईल. समजा, येथे $ग_{१}$, $ग_{२}$, ... $ग_{न}$ हे गुण अंगी असलेले एक फूल आहे. ह्या फुलाला 'फ' म्हणूया. मर्ढेकरांच्या मते 'येथे फ आहे' ह्याचा अर्थ 'येथे $ग_{१}$ ची संवेदना, $ग_{२}$ ची संवेदना, ..., $ग_{न}$ ची संवेदना ह्याच्या मिळून बनलेल्या संवदनासमूहाची (मला किंवा इतर कोणालाहि) प्राप्ती होते' असा आहे. आता $ग_{१}$ हा फुलाचा–फ चा-गुण आहे, संवेदनेचा नाही, हे लक्षात ठेवले पाहिजे. $ग_{१}$ एका संवेदनेचा आशय आहे (content or object) पण फचा गुण आहे उ. फ जर पिवळे असेल तर पिवळेपण हा फचा गुण आहे. फ पासून पिवळी संवेदना मिळत नाही तर पिवळेपणाची संवेदना मिळते. फूल पिवळे असते पण संवेदना पिवळी नसते. तेव्हा $ग_{१}$, $ग_{२}$ ..., $ग_{न}$ हे संवेदनांचे गुण नाहीत तर फ पासून प्राप्त होणाऱ्या संवेदनासमूहाचे आशय असतात. आता मर्ढेकरांच्या उपपत्तीप्रमाणे फ सुंदर आहे हे विधान आपण करू शकू? मर्ढेकर म्हणतात, "एकाद्या वस्तूने स्फुरविलेल्या संवेदनांचा जेव्हा आपण त्या संवेदनांच्या अंगभूत गुणांतील संवाद, विरोध, समतोलपणा ... ह्यांना अनुसरून विचार करतो तेव्हा आपण त्या वस्तूचा

सौंदर्यदृष्ट्या विचार करतो." पण काही संवेदनांच्या अंगभूत गुणांत संवाद हा संबंध आहे असे जेव्हा आपण म्हणतो तेव्हा त्याचा अर्थ काय होतो? पिवळेपणाच्या दोन संवेदना घेतल्या तर त्यांच्यात साम्य संबंध असतो ह्याचा अर्थ त्या संवेदनांचे गुणसारखे आहेत असा नसतो, तर ज्या गुणांच्या त्या संवेदना आहेत त्या गुणांत (त्या संवेदनांच्या आशयांत) साम्य संबंध असतो. तेव्हा 'फ सुंदर आहे' हे विधान आपण कधी करू शकू? जर फ पासून प्राप्त होणाऱ्या संवेदनासमूहाच्या आशयामध्ये– ज्या गुणांच्या त्या संवेदना आहेत त्या गुणांच्या समूहामध्ये- म्हणजे $ग_{१}$, $ग_{२}$, ..., $ग_{न}$ मध्ये साम्य, विरोध, समतोलपणा, हे संबंध असले तर. पण ही गोष्ट मान्य करायला phenomenalist असावे लागत नाही. समजा, मी phenomenalist नाही तर मी 'येथे एक फूल आहे' ह्याचा अर्थ 'येथे जर कुणीहि व्यक्ति असेल तर तिला अमुक अमुक संवेदना प्राप्त होतील' असा होतो हे मी अमान्य करीन. भौतिक वस्तूंचे अवलोकन केले असता त्यांचे अस्तित्व व गुण ह्यांचे ज्ञान आपल्याला होते ही गोष्ट मी अर्थातच मान्य करीन. पण भौतिक वस्तूंचे अस्तित्व म्हणजे केवळ कुणाहि व्यक्तीला उपलब्ध होणे शक्य आहे अशा संवेदनासमूहाचे अस्तित्व ही गोष्ट मी अमान्य करीन. पण त्यामुळे एखाद्या वस्तूच्या अंगी असलेल्या गुणांत जर साम्य इ. परस्परसंबंध असतील तरच ती वस्तू सुंदर असते हे तत्त्व मान्य करायला मला कोणतीच आडकाठी येत नाही. म्हणून $ग_{१}$, $ग_{२}$, ..., $ग_{न}$ मध्ये साम्य, विरोध इ. संबंध आढळले तर (व तरच) फ सुंदर असणार ही भूमिका मी स्वीकारू शकतो.

सारांश Phenomenalism न स्वीकारता मर्ढेकरांची सौंदर्यविषयक उपपत्ती मांडता येते व आपल्या अ ह्या वर दिलेल्या वाक्यांत ती तशी मांडलेलीहि आहे. मग मर्ढेकरांनी इतक्या कटाक्षाने व विस्ताराने Phenomenalist भाषेत आपली भूमिका का मांडली? संवेदनांच्या भाषेचा इतक्या अगत्याने का उपयोग केला?

कदाचित् ह्याचे एक कारण म्हणजे ज्या सुमाराला मर्ढेकरांनी आपले सौंदर्यविषयक विचार घडविले त्या सुमाराला विशेषतः बँट्रांड रसेलच्या प्रभावामुळे Phenomenalism तत्त्वज्ञानक्षेत्रांत फॅशनेबल होती. पण दुसरे, महत्त्वाचे कारण म्हणजे तर्कवाचक विधान व सौंदर्यवाचक विधान हा मर्ढेकरांनी केलेला भेद Phenomenalism वर अधिष्ठित झाला आहे अशी त्यांची कल्पना दिसते. हा भेद काय आहे हे पाहू या.

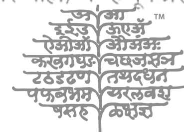
वस्तुस्थितिनिदर्शक विधानाला मर्ढेकर तर्कवाचक विधान म्हणतात. उदा. – 'येथे एक फूल आहे', 'हे फूल पिवळे आहे' ही विधाने त्यांच्या परिभाषेप्रमाणे तर्कवाचक विधाने होत. ह्या बाबतीत त्यांचे म्हणणे असे दिसते. – वस्तुस्थितीचे ज्ञान, बाह्य वस्तूंचे अस्तित्व व गुण ह्यांचे ज्ञान आपल्याला इंद्रियसंवेदनांमार्फत होते. वस्तुस्थितीचे ज्ञान म्हणजे खऱ्याखुऱ्या, अस्तित्वात असलेल्या वस्तूंचे ज्ञान असल्यामुळे वस्तुस्थितीचे ज्ञान म्हणजे सत्यज्ञान असे म्हणता येईल. आता तर्कशास्त्राच्या नियमांना अनुसरून विचार केला की सत्याचे ज्ञान आपल्याला होते, म्हणून वस्तुस्थितीचे ज्ञान हे तर्कशास्त्राच्या नियमांना अनुसरून विचार केला की आपल्याला होते, म्हणून वस्तुस्थितीचे ज्ञान हे तर्कशास्त्राच्या नियमांवर आधारलेले ज्ञान होय व हे ज्ञान व्यक्त करणारी विधाने ही तार्किक विधाने होत. ह्याच्या उलट जेव्हा एकादी वस्तू सुंदर आहे की नाही असा विचार आपण करतो तेव्हा ती वस्तू खरीखुरी वस्तू आहे की नाही हा विचार अप्रस्तुत असतो; व त्या वस्तूचे आंतरिक स्वरूप, घडण, तिच्या घटकांचे परस्परांशी संबंध काय आहेत, एवढ्याच गोष्टी विचारांत घ्याव्या लागतात. तेव्हा सौंदर्यवाचक विधान (एकाद्या आशयाची घडण कशी आहे हे सांगणारे विधान) तर्कवाचक विधानापासून (सत्य परिस्थितीचे कथन करणाऱ्या विधानापासून) भिन्न असते. ह्या अस्तित्वाचे अंतिम द्रव्य (stuff–मालमसाला) म्हणजे संवेदना. संवेदनांची तर्कशास्त्राच्या नियमांना अनुसरून केलेली किंवा असलेली एकादी गुंफण म्हणजेच खरीखुरी वस्तू. संवेदनांची केवळ सौंदर्यशास्त्राच्या नियमांना अनुसरून केलेली किंवा असलेली गुंफण ही खरीखुरी वस्तू असो वा नसो एक सुंदर वस्तू असते.

तर्कवाचक विधान व सौंदर्यवाचक विधान ह्यांच्यात असा भेद करणे कितपत योग्य आहे? ह्या प्रश्नाचे

उत्तर देण्यापूर्वी एक गोष्ट स्पष्ट केली पाहिजे आणि ती ही की हा भेद सुद्धा Phenomenalism वर आधारलेला, किंवा Phenomenalism शी निगडित असलेला असा नाही. आपण Phenomenalism न मानता वस्तुस्थिति व आभास ह्यांच्यात भेद करू शकतो. एकादी वस्तू आपल्याला दिसल्यासारखी वाटते पण तशी खरीखुरी वस्तू अनेकदा अस्तित्वात नसते असे आपण मानतो. तेव्हा आपल्याला दिसल्यासारखी वाटलेली वस्तू खरोखरीच अस्तित्वात आहे की आपल्याला झालेला भास आहे असा प्रश्न आपण उपस्थित करू शकतो. आणि समजा तशी वस्तू खरोखरीच अस्तित्वात आहे असा आपला निर्णय झाला तर हा निर्णय मांडणारे विधान, मर्ढेकरांच्या परिभाषेत 'तर्कवाचक' विधान ठरेल. ह्याच्या उलट आपल्याला भासमान झालेल्या वस्तूला खरेखुरे अस्तित्व आहे की नाही हा प्रश्न उपस्थित न करता, केवळ त्या वस्तूच्या स्वरूपाची घडण कशी आहे हे मी पाहण्याचा प्रयत्न केला व ही घडण 'लयतत्त्वां'नुसार झाली आहे असे मला आढळून आले तर हा निर्णय व्यक्त करणारे विधान 'सौंदर्यवाचक' विधान ठरेल. तेव्हा भौतिक वस्तू म्हणजे संवेदनांचा समूह किंवा गुंफण ही Phenomenalist भूमिका न स्वीकारतासुद्धा मर्ढेकरांना अभिप्रेत असलेला तर्कवाचक व सौंदर्यवाचक विधानांतील भेद आपल्याला करता येतो. पण असा भेद करण्यांत काही औचित्य आहे का?

तर्कशास्त्राचा सर्वात संकुचित व काटेकोर अर्थ घेतला तर तर्कशास्त्राची व्याप्ति रूपात्मक तर्कशास्त्रापुरती राहील. रूपात्मक तर्कशास्त्राचा विषय म्हणजे निगमात्मक विचार (Deductive Thinking). साधारणपणे असे म्हणता येईल की रूपात्मक तर्कशास्त्राच्या क्षेत्रांत दोन कार्ये मोडतात. एकतर, चिन्हमय पद्धतींची (Formal or Symbolic Systems) बांधणी करणे – उदा. विधान-गणित (Propositional Calculus) किंवा वर्ग-गणित (Class Calculus) आणि दोन, अशा प्रकारच्या रूपात्मक किंवा निगमनात्मक पद्धति उभारतांना आपण ज्या कल्पनांचा उपयोग करतो– उदा.–सिद्ध करणे (Proof), आदिविधान (Primitive Proposition) – त्यांची फोड करणे, त्यांचा परस्परांशी असलेला संबंध दाखवून देणे. – तर्कशास्त्राचा हा काटेकोर अर्थ घेतला तर वस्तुस्थितीचे वर्णन करणारी विधाने तर्कशास्त्राच्या नियमांवर आधारलेली असतात असे म्हणणे पूर्णपणे गैर आहे. केवळ तर्कशास्त्राच्या नियमांवर आधारलेले विधान म्हणजे एक तर जिचे निरूपण करण्यात आलेले नाही अशी एक चिन्हांची बांधणी तरी असते. (uninter-preted formula) किंवा विधानगणित व वर्गगणित ह्यांच्यातील एकादा नियम तरी असतो असे विधान कोणत्याहि विवक्षित वस्तुस्थितीचे कथन करू शकत नाही. विवक्षित वस्तुस्थितीचे कथन करणारे विधान विवक्षित अनुभवावर आधारलेले असावे लागते. उलट, केवळ रूपात्मक तर्कशास्त्राच्या नियमानुसार निष्पन्न होणारे विधान नेहमी 'रिक्त' असते, अशा विधानाला एकाद्या विवक्षित अनुभवावर आधारलेला असा आशय असू शकत नाही.

पण तर्कशास्त्राची अधिक व्यापक व लवचिक व्याख्या करता येते. समजा, एकाद्या विचारक्षेत्रांत किंवा आचारक्षेत्रांत विधाने प्रस्थापित करण्याची किंवा निर्णय घेण्याची मान्य अशी पद्धत असेल, एकादा रूढ असा विचारक्रम असेल (Procedure), तर ज्या तत्त्वांची व नियमांची मिळून ती पद्धत बनलेली असेल त्या तत्त्वांना व नियमांना त्या विचार–क्षेत्राचे (आचार क्षेत्राचे) तर्कशास्त्र म्हणता येईल. ह्या दृष्टीने पाहता तर्कशास्त्र म्हणजे पद्धतिशास्त्र (methodology) होय. उदा. – विज्ञानांत अभ्युपगम (hypothesis) करण्याची एक पद्धति आहे. ह्या पद्धतीचे वर्णन करणे, ही पद्धति कोणत्या तत्त्वांवर आधारलेली आहे हे स्पष्ट करणे इ. गोष्टी विज्ञानाच्या पद्धति–शास्त्रांत, विज्ञानाच्या तर्कशास्त्रांत, मोडतात. ह्याच न्यायाने 'कायद्याचे तर्कशास्त्र' 'युद्धाचे–लष्करी डावपेचाचे–तर्कशास्त्र' इ. अनेक तर्कशास्त्रे प्राप्त होतील. ह्याच्या उलट, विचाराच्या कित्येक क्षेत्रांत, कित्येक प्रकारच्या आचारांत, अशी रूढ, मान्य, सामान्य तत्त्वांवर आधारलेली विचारपद्धतीच नसेल अशा विचारक्षेत्राचे 'तर्कशास्त्र' असू शकणार नाही. उदा. प्रसंगावधानी आचार कोणत्याहि सामान्य तत्त्वांवर आधारता येणार नाही; व म्हणून प्रसंगावधानाचे





तर्कशास्त्र असू शकत नाही.

आता वस्तुस्थितिपर जी विधाने आपण मान्य करतो ती मान्य करण्यामागे एकादी सुसंगत विचारपद्धति असणे शक्य आहे. कित्येक सामान्य तत्त्वांच्या अनुरोधानेच आपण वस्तुस्थितिपर विधाने करतो असे असणे शक्य आहे. ह्याचा अर्थ असा नव्हे की कोणतेहि वस्तुस्थितिपर विधान मान्य करण्यापूर्वी ते विधान कित्येक सामान्य तत्त्वांवर आपण जाणीवपूर्वक पारखून घेतो; व ह्या कसोटीला उतरले तरच खरे म्हणून स्वीकारतो. पण ही गोष्ट उघड आहे की कित्येक वस्तुस्थितिपर विधाने खरी म्हणून आपण स्वीकारतो व कित्येक वस्तूंचा प्रत्यक्ष अनुभव येत असतानासुद्धा त्यांचा 'भास' म्हणून आपण अव्हेर करतो. हे निर्णय आपण कसे व का घेतो ह्याचे जर आपण विश्लेषण केले तर आपण अजाणता वापरीत असलेल्या कित्येक सामान्य तत्त्वांवर ते आधारलेले आहेत असे कदाचित् आढळून येईल. ह्या सामान्य तत्त्वांवर आधारलेल्या विचारपद्धतीला 'वस्तुस्थितिपर विधानांचे तर्कशास्त्र' असे म्हणता येईल. ह्या अर्थाने वस्तुस्थितिपर विधाने 'तर्कशास्त्रावर' आधारलेली असतात असे म्हणता येईल. पण ह्या अर्थाने सौंदर्यपर विधानेसुद्धा तर्कशास्त्रावर आधारलेली असतात असे म्हणता येईल. कारण, सौंदर्यशास्त्रीय विचार– 'क्ष सुंदर आहे (किंवा नाही)' अशा विधानांत ज्याचे पर्यवसान होते असा विचार–जर काही सामान्य नियम, तत्त्वे ह्यांच्यावर आधारलेल्या पद्धतीला धरून होत असेल तर सौंदर्यशास्त्राचे एक तर्कशास्त्र आहे असे म्हणणे प्राप्त होते. विशेषत: मर्ढेकरांच्या म्हणण्याप्रमाणे सौंदर्य-शास्त्रांतील विचार अशा सामान्य तत्त्वांवर आधारलेल्या विचारपद्धतीच्या अनुरोधाने होत असल्यामुळे तर्कवाचक विधान व सौंदर्यवाचक विधान ह्यांच्यात मर्ढेकरांनी केलेल्या भेदाचा पाया समजणे कठीण आहे.

कदाचित् हा भेद करताना मर्ढेकरांना वर्णनात्मक विधान व मूल्यवाचक विधान हा भेद अभिप्रेत असावा. वर्णनात्मक विधान व मूल्यवाचक विधान असा भेद विधानांत करणे सयुक्तिक आहे. कारण ह्या दोन प्रकारच्या विधानांचे कार्य किंवा प्रयोजन भिन्न असते. वर्णनात्मक विधानाचा उद्देश वस्तुस्थितीचे वर्णन करण्याचा असतो. वस्तुस्थिती कशी आहे, काय घडते, कसे घडते, काय घडणे संभाव्य आहे, ह्याची माहिती देण्याचा असतो. मूल्यवाचक विधानाचा उद्देश काय करावे, काय असावे, हे सांगण्याचा असतो; शिफारस करण्याचा, भलावण करण्याचा, उपदेश करण्याचा, जेव्हा आपल्याला निवड करायची असते तेव्हा त्या निवडीचे मार्गदर्शन करण्याचा, असतो. मूल्यवाचक विधान कसे सिद्ध करता येते, त्याची सयुक्तिकता कोणत्या प्रकारच्या युक्तिवादाने दाखवून देता येते, ह्या प्रश्नांत येथे शिरता येत नाही. पण सर्वसाधारणपणे असे म्हणता येईल की कोणत्याहि निवळ वस्तुस्थितिवाचक विधानापासून (किंवा विधानां-पासून) मूल्यवाचक विधान निष्पन्न होत नाही. सौंदर्य-वाचक विधान हे मूल्यवाचक विधानाच्या स्वरूपाचे असल्यामुळे केवळ वस्तुस्थितिवाचक विधानापासून त्याची फारकत केली पाहिजे एवढेच जर मर्ढेकरांना म्हणायचे असेल तर त्यांचे म्हणणे योग्य आहे असे म्हटले पाहिजे. तरीसुद्धा येथे एक मुद्दा उपस्थित होतो. मर्ढेकरांच्या मते जेव्हा 'क्ष सुंदरआहे' हे विधान खरे असते तेव्हा 'क्ष च्या स्वरूपाच्या अंगी साम्य, विरोध व समतोलपणा हे धर्म असतात' हे विधानहि खरे असते. पण हे दुसरे विधान वस्तुस्थितिवाचक विधान आहे. कारण क्षचे स्वरूप कसे आहे ह्याची माहिती करून देणारे हे विधान आहे. ह्याचा अर्थ असा होतो की सौंदर्यवाचक विधान एक मूल्यवाचक विधान आहे व म्हणून त्याच्यात व वस्तुस्थितिवाचक विधानांत भेद केला पाहिजे अशी जरी मर्ढेकरांची भूमिका असली तरी प्रत्यक्षांत सौंदर्यवाचक विधानाचा अर्थ विशद करताना त्यांनी सौंदर्यवाचक विधानाला वस्तुस्थितिवाचक विधानाशी समानार्थी केले आहे. मग सौंदर्यवाचक विधान आणि वस्तुस्थितिवाचक विधान असा विधानप्रकारांत भेद करण्याचे प्रयोजन काय? उलट, असा भेद करणे आवश्यक आहे असे मानले तर 'क्ष सुंदर आहे' ह्या विधानाचा उद्देश केवळ 'क्षच्या स्वरूपाच्या अंगी साम्य, विरोध व समतोलपणा हे धर्म असतात' एवढे वर्णन करायचा असतो असे म्हणता येणार नाही. पण मग सौंदर्यवाचक विधानाचे कार्य काय, 'क्ष सुंदर आहे' असे आपण म्हणतो तेव्हा ह्या विधानाचे प्रयोजन काय

असते हा प्रश्न उरतोच; आणि मर्ढेकरांनी ह्या प्रश्नांचा विचार केलेला नाही.

मर्ढेकर अहंकेंद्री सौंदर्यवाचक विधान आणि वस्तुनिष्ठ सौंदर्यवाचक विधान ह्यांच्यांत भेद करतात. "अहंकेंद्री विवक्षित अशा सौंदर्यवाचक विधानांतून वस्तुनिष्ठ, अहंनिरपेक्ष, सर्वसामान्य असे सौंदर्यवाचक विधान कोणत्या नियमांना अनुसरून करता येईल?" असा प्रश्न ते विचारतात. ह्यावरून असे दिसते की सौंदर्यवाचक विधानांचे दोन प्रकार ते मानतात. (१) अहंकेंद्री विवक्षित सौंदर्यवाचक विधान (२) वस्तुनिष्ठ, सर्वसामान्य सौंदर्यवाचक विधान. आता, ह्या भेदाचे स्वरूप काय? मर्ढेकरांचे म्हणणे असे दिसते; जर क्ष ह्या वस्तूविषयी कुणीहि 'क्ष सुंदर आहे' असे विधान केले व त्याला आधार म्हणून 'क्षच्या स्मृतिपासून मला सुख होते' किंवा 'क्ष पासून उत्तम नैतिक बोध होतो' किंवा 'क्ष सामाजिक दृष्ट्या उपयुक्त आहे' असे काही कारण दिले तर 'क्ष सुंदर आहे' हे त्याने केलेले विधान अहंकेंद्री विवक्षित सौंदर्यवाचक विधान असते. उलट 'क्ष' ह्या वस्तूने स्फुरविलेल्या संवेदनामध्ये संवाद, विरोध व समतोलपणा हे धर्म आहेत, ह्या आधारावर 'क्ष सुंदर आहे' हे विधान जर कुणी केले तर हे विधान वस्तुनिष्ठ व सर्वसामान्य सौंदर्यवाचक विधान असते. अहंकेंद्री सौंदर्यवाचक विधान व वस्तुनिष्ठ सौंदर्यवाचक विधान ह्यांच्यातील भेदासंबंधी मर्ढेकरांनी केलेले विवेचन विलक्षण भोंगळ आहे असे म्हणावे लागते. त्यांच्या मध्यवर्ती भूमिकेप्रमाणे 'क्ष सुंदर आहे' हे विधान प्रस्थापित करण्यासाठी आवश्यक व पुरेसा असा आधार एकच असतो; तो म्हणजे क्षच्या ठिकाणी साम्य, विरोध व समतोलपणा हे धर्म असले पाहिजेत. ह्या एका आधाराशिवाय दुसरे कोणतेहि कारण जर 'क्ष सुंदरआहे' हे मान्य करण्यासाठी आपण पुढे केले तर 'क्ष सुंदर आहे' हे विधान सिद्ध करण्यासाठी हे कारण पुरेसे तर नसतेच पण पूर्णपणे गैरलागू असते. 'क्ष'ची स्मृती सुखद आहे म्हणून, क्ष सुंदर आहे.' असा युक्तिवाद जेव्हा आपण करतो तेव्हा ह्या युक्तिवादाने 'क्ष सुंदर आहे' हे विधान सिद्ध होत नाही. अयोग्य, अप्रस्तुत कारणाच्या आधाराने 'क्ष सुंदर आहे' हे विधान आपण करीत आहो व म्हणून आपण केलेले विधान बहुधा खोटे आहे. जेव्हा चूक किंवा गैरलागू कारणाच्या आधाराने आपण एकादे सौंदर्यवाचक विधान करतो तेव्हा ते एक वेगळ्या प्रकारचे, वेगळ्या अर्थाचे–अहंकेंद्री, विवक्षित प्रकारचे असे–सौंदर्यवाचक विधान असते व योग्य व पुरेशा आधारावर जेव्हा आपण सौंदर्यवाचक विधान करतो तेव्हा ते दुसऱ्या प्रकारचे–वस्तुनिष्ठ, सर्वसामान्य असे–सौंदर्यवाचक विधान असते असे मानणे हास्यास्पद आहे. इतर कोणत्याहि प्रकारच्या विधानाप्रमाणेच सौंदर्यवाचक विधानहि जर योग्य व पुरेशा आधारावर केलेले असेल तर ग्राह्य असते. अयोग्य किंवा अपुऱ्या आधारावर केले असेल तर त्याज्य असते. पण म्हणून अहंकेंद्री व वस्तुनिष्ठ अशी दोन प्रकारची सौंदर्यवाचक विधाने मानण्याचे कारण नाही. समजा, मी जर अयोग्य कारणावरून 'क्ष सुंदर आहे' असे विधान केले तर 'क्ष सुंदर आहे' हे विधान कोणाच्याहि दृष्टीने खरे आहे असे म्हणता येणार नाही; माझ्यासुद्धा!

येथे एक गोष्ट स्पष्ट केली पाहिजे. कोणत्याहि विधानाची सत्यता 'व्यक्तिनिष्ठ' नसते. समजा अने मला आंबा आवडतो असे विधान केले तर त्याने उच्चारलेल्या वाक्याने जे विधान व्यक्त होते नेमके तेच विधान 'अला आंबा आवडतो' ह्या वाक्यानेही होते. आणि ह्या विधानांत व्यक्तिनिष्ठ असे काहीच नाही. 'पृथ्वी सूर्याभोवती फिरते' हे विधान जितके वस्तुनिष्ठ तितकेच 'अला आंबा आवडतो' हे विधानही वस्तुनिष्ठ. एकादे विधान कोणाच्या दृष्टीने खरे आहे ह्या प्रश्नाला वास्तविक अर्थ नाही. विधान जर खरे असेल तर ते खरे असते; सर्वांच्या दृष्टीने खरे असते किंवा असले पाहिजे. ह्याचा अर्थ इतकाच की जो खरे विधान नाकारतो तो चूक करीत असतो.

कित्येक विशेषणांनी व्यक्त होणारे गुण मात्र 'व्यक्तिनिष्ठ' असतात असे म्हणता येईल. उदा. – 'आवडता.' समजा, जर मी 'आंबा हे आवडते फळ आहे' असे म्हटले तर ह्या वाक्याने संपूर्ण विधान व्यक्त होत नाही. कारण 'कुणाचे आवडते (फळ)?'

अनुक्रमणिका

हा प्रश्न उपस्थित होतो. म्हणजे, 'आवडते' ह्या पदाने व्यक्त होणारा गुण एकाद्या वस्तूच्या ठिकाणी आहे असे जेव्हा मी म्हणतो तेव्हा कुणा व्यक्तींच्या संबंधात किंवा संदर्भात हा गुण त्या वस्तूच्या ठिकाणी असतो हे सांगावे लागते. म्हणून ह्या गुणाला 'व्यक्तिनिष्ठ' म्हणता येईल. 'दु:खदायक', 'राग-आणणारी', इ. शब्दप्रयोगांनी व्यक्त होणारे गुण असेच 'व्यक्तिनिष्ठ' असतात. उलट 'पिवळा' ह्या पदाने व्यक्त होणारा गुण 'व्यक्तिनिष्ठ' नसतो, 'वस्तुनिष्ठ' असतो. एकादी वस्तू 'कुणाची आवडती', 'कुणाला दु:खदायक' हे प्रश्न आपण विचारू शकतो. पण एकादी वस्तू 'कुणाची पिवळी?' 'कुणाला पिवळी?' हे प्रश्न निरर्थक आहेत. आता, समजा, क्ष ही वस्तू अची आवडती आहे पण बची नाही. ह्यावरून 'क्ष ही आवडती वस्तू आहे' हे विधान अच्या दृष्टीने खरे आहे, पण बच्या दृष्टीने खरे नाही, असे म्हणता येणार नाही. कारण 'क्ष ही आवडती वस्तू आहे' ह्या वाक्याने विधानच व्यक्त होत नाही. 'आवडता' ह्या शब्दाने व्यक्त होणारा गुण अमुक एका वस्तूच्या ठिकाणी आहे अशा अर्थाचे विधान जर एकाद्या वाक्याने व्यक्त व्हायचे असेल तर त्या वाक्यामध्ये त्या व्यक्तीचा उल्लेख करणारा शब्द किंवा शब्दप्रयोग असणे आवश्यक आहे. नाही तर ते वाक्य असले विधान व्यक्त करायला असमर्थ ठरते. म्हणून 'क्ष ही आवडती वस्तू आहे' ह्या वाक्याने विधान व्यक्त होत नाही. उलट 'क्ष ही वस्तू अची आवडती आहे' ह्या वाक्याने विधान व्यक्त होते. पण हे विधान कुणाच्या दृष्टीने खरे आहे हा प्रश्न उद्भवत नाही हेहि उघड आहे. हे विधान अ विषयीचे आहे. पण म्हणून काही अच्या दृष्टीने खरे असलेले विधान आहे असे नव्हे. 'पृथ्वी सूर्याभोवती फिरते' हे विधान पृथ्वीविषयीचे विधान आहे पण म्हणून काही ते पृथ्वीच्या दृष्टीने खरे असलेले विधान आहे असे नव्हे. मर्ढेकरांची खाजगी सत्याची कल्पना तर्कदुष्ट आहे.

'क्ष सुंदर आहे' अशा प्रकारच्या वाक्याने व्यक्त होणारे विधान कोणत्याच अर्थाने 'व्यक्तिनिष्ठ' किंवा 'खाजगी' विधान नसते. पण 'सुंदर' ह्या पदाने व्यक्त होणारा गुण व्यक्तिनिष्ठ आहे असे मर्ढेकरांचे म्हणणे आहे काय? एकादी वस्तू सुंदर आहे की नाही हे ठरवायला त्यांनी जे निकष दिले आहेत त्यावरून असे दिसत नाही. कारण वस्तूच्या गुणांमध्ये जर साम्य, विरोध व समतोलपणा हे परस्परसंबंध असले तर व तरच ती वस्तू सुंदर असते असे त्यांचे म्हणणे आहे. एकाद्या वस्तूच्या गुणांमध्ये असे परस्परसंबंध आहेत की नाहीत हे ठरविताना 'कोणत्या व्यक्तीच्या संबंधात किंवा कोणत्या व्यक्तीच्या दृष्टीने हे संबंध त्या वस्तूच्या ठिकाणी आढळतात?' हा प्रश्नच उद्भवत नाही. तेव्हा 'सुंदर' ह्या पदाने व्यक्त होणारा गुण व्यक्तिनिष्ठ असतो असे मर्ढेकरांना म्हणण्याचे कारण नाही. 'अहंकेंद्री, विवक्षित सौंदर्यवाचक विधान' व 'वस्तुनिष्ठ, सर्वसामान्य सौंदर्यवाचक विधान' असा त्यांनी केलेला भेद पूर्णपणे निरर्थक आहे.

आपली उपपत्ति मांडताना व तिचे समर्थन करताना मर्ढेकरांनी जे निष्कारण घोटाळे केले आहेत त्यांच्याकडे दुर्लक्ष केले तर मर्ढेकरांची उपपत्ति सरळ व सोपी आहे. सौंदर्याचे, कलात्मकतेचे सामान्य व आवश्यक (necessary) निकष त्यांना शोधून काढायचे आहेत व प्रस्थापित करायचे आहेत. आपल्या 'लयतत्त्वांत' हे निकष सामावले आहेत असे त्यांना वाटते. 'सौंदर्य म्हणजे काय?' 'कलाकृतीचे सत्त्व कशात असते?' अशा प्रकारचे सामान्य प्रश्न विचारणे व त्यांची उत्तरे शोधून काढणे हे सौंदर्यशास्त्राचे एक प्रमुख कार्य आहे असे अनेकदा मानले जाते. मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र ह्याच भूमिकेवर आधारलेले आहे. ह्या भूमिकेचा सामान्यपणे विचार करणे इष्ट ठरेल.

अशा प्रकारच्या सौंदर्य शास्त्राचे दोन प्रकार पाडता येतील. एका प्रकाराला Metaphysical Aesthetics म्हणता येईल. कला ही मानवी आत्म्याचा (चैतन्याचा) किंवा परमात्म्याचा (विश्व-चैतन्याचा) एक विवक्षित स्वरूपाचा आविष्कार आहे; चैतन्याचा कला म्हणून जो आविष्कार होतो त्याचे स्वरूप निश्चित करणे व ह्या स्वरूपाच्या आविष्काराची चैतन्याच्या इतर आविष्कारांशी तुलना (उदा. विज्ञान, धर्म, नीति, तत्त्व-ज्ञान वगैरे.) करणे व त्याचे ह्या इतर आविष्कारांशी कोणत्या बाबतीत साम्य असते व कोणत्या बाबतीत

भेद असतो हे ठरविणे हे Metaphysical सौंदर्यशास्त्राचे उद्दिष्ट असते. हेगल, क्रोच ह्यांचे सौंदर्यशास्त्र ह्या प्रकारचे आहे. कलेकडे ह्या दृष्टिकोणांतून बघण्यांत काय स्वारस्य आहे ह्याचा विचार येथे करायला नको. कारण मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र ह्या प्रकारांत मोडत नाही. तरीपण सौंदर्यवाचक विधान व तर्कवाचक विधान ह्यांच्यांत मर्ढेकरांनी केलेला भेद व जोडलेला संबंध लक्षात घेता ह्या प्रकारच्या सौंदर्यशास्त्राचा त्यांच्या विचारांवर पगडा बसला होता असे दिसून येईल. सौंदर्याचे किंवा कलाकृतीचे सत्त्व हुडकून काढू पहाणाऱ्या सौंदर्यशास्त्राच्या दुसऱ्या प्रकारांत एखादी वस्तू सुंदर (किंवा एखादी कृति कलाकृति) आहे हे ठरवायचे झाल्यास त्या वस्तूच्या ठिकाणी कोणते गुणधर्म असणे आवश्यक आहे असा प्रश्न विचारला जातो. अनेकदा ह्या प्रश्नाचे उत्तर एखाद्या सखोल पण भोंगळ विधानाने दिले जाते. (उदा. – अर्थपूर्ण आकृति म्हणजे कलात्मकता.) मर्ढेकरांनी ह्या प्रश्नाला दिलेले उत्तर बरेचसे स्पष्ट आहे. असे स्पष्ट उत्तर देणे गैरसोयीचे असले तरी वैचारिक प्रामाणिकपणाच्या दृष्टीने अभिनंदनीय आहे.

पण सौंदर्याचे, कलात्मकतेचे हे नियम 'सिद्ध' कसे करणार? मर्ढेकरांनी आपले नियम सिद्ध करण्याचा प्रयत्नच केला नाही हे आपण पाहिले. पण समजा असे नियम कोणी सिद्ध करू म्हटले तर त्याला कोणती रीत अनुसरता येईल? विगमनात्मक रितीने (Inductive) कदाचित् हे नियम प्रस्थापित करता येतील असे वाटणे साहजिकच आहे. म्हणजे सुंदर वस्तूंचे अनेक नमुने तपासून त्यांच्यांत कोणते गुणधर्म समान आहेत हे पाहता येईल. पण असे करायचे झाले तर सुंदर वस्तूची काही निश्चित उदाहरणे उपलब्ध असली पाहिजेत. म्हणजे ही उदाहरणे सुंदर आहेत हे ठरविण्यासाठी काही मान्य कसोट्या अगोदरच उपलब्ध असल्या पाहिजेत. ह्या सर्व कार्यक्रमांत चक्रापत्तीचा दोष पदरी येईल. ह्याच्यांतून कदाचित् एक तोड काढता येईल. कलाकृतींची 'लोकप्रसिद्ध.' सर्वमान्य उदाहरणे उपलब्ध होण्यासारखी आहेत. उदा. – हॅम्लेट, अजिंठ्याची भित्तिचित्रे, वगैरे. अशा सर्वमान्य कलाकृतींची उदाहरणे घेऊन त्यांचे विश्लेषण आपण केले तर बऱ्याचशा कलाकृतींच्या अंगी असलेल्या समान तत्त्वांची ओळख आपल्याला होईल आणि ही तत्त्वे, हे धर्म ज्यांच्या अंगी असतात त्या वस्तूच सुंदर (कलाकृति) असतात असा नियम आपल्याला प्रस्थापित करता येईल. पण ह्या मार्गातहि एक अडचण आहे. ती ही : एकाद्या वस्तूचे विश्लेषण करणे म्हणजे त्या वस्तूचे घटक कोणते व त्यांची रचना कशी झाली आहे हे पहाणे. पण घटक ही कल्पना सापेक्ष आहे. एकाद्या विवक्षित घटनातत्त्वाच्या अनुरोधाने वस्तूचे घटक कोणते आहेत हे ठरते. त्याच वस्तूकडे दुसऱ्या घटनातत्त्वाच्या दृष्टीने पाहिले तर तिचे वेगळ्या घटकांत विश्लेषण होईल. उदा. – वृक्षाचा एक अवयव म्हणून वनस्पतिशास्त्रीय दृष्टीने फुलाकडे पाहिल तर पुष्पकोश, पुष्पमुकुट इ. त्या फुलाचे घटक ठरतील. पण एक भौतिक वस्तू म्हणून जर फुलाकडे पाहिले तर त्यांतील अणु त्याचे घटक ठरतील. मर्ढेकरांना ह्या अडचणीची जाणीव होती. म्हणून सर्व वस्तू अखेरीस संवेदनांचे समूह आहेत व संवेदना वस्तूंचे अंतिम, निरपेक्ष (absolute, – एकाद्या विवक्षित घटनातत्त्वाच्या अनुरोधाने मानलेले नव्हेत तर वस्तुःत वस्तूच्या ठिकाणी असणारे असे–) घटक आहेत असे त्यांनी मानले व सर्व सुंदर वस्तूंचे, कलाकृतींचे, अखेरीस संवेदनांत विश्लेषण केले पाहिजे अशी भूमिका त्यांनी स्वीकारली. पण ह्याच्यात एक अनुल्लंघ्य अडचण आहे ती ही की संवेदना मोजता येत नाहीत. (ह्या खोलीत किती खुर्च्या आहेत ह्या प्रश्नाला उत्तर आहे, पण ह्या खोलीत किती वस्तू आहेत ह्याला उत्तर नाही.) त्याचप्रमाणे मला आता किती संवेदना उपलब्ध होत आहेत ह्या प्रश्नाला उत्तर नाही. ताजमहाल किती संवेदनांचा समूह आहे? हॅम्लेटमध्ये किती संवेदना आढळतात? हे हास्यास्पद प्रश्न आहेत. सारांश, सर्वमान्य अशा कलाकृतींचे विश्लेषण करून त्यांच्यात कोणते समान धर्म आढळतात हे ठरविण्याचा कार्यक्रम पार पाडणे तात्त्विक दृष्ट्याच अशक्य आहे. मग ह्या प्रकारच्या सौंदर्यशास्त्राची फलश्रुती काय? कलाकृतीचे ज्याप्रमाणे इतर घटनातत्त्वांच्या दृष्टीने घटकांत विश्लेषण करून तिच्या रचनेचे स्वरूप ठरविता येते त्याप्रमाणे साम्य, विरोध इ. सबंधांच्या दृष्टीने सुद्धा

तिचे विश्लेषण करता येईल हे मर्ढेकरांनी दाखवून दिले असे म्हणता येईल. त्यांनी ही गोष्ट दाखवून दिली नसती तर कलाकृतीच्या रचनेची ही वैशिष्ट्ये आपल्या नजरेतून कदाचित् निसटली असती. कलाकृतींकडे पहाण्याचा एक महत्त्वाचा दृष्टिकोण त्यांनी आपल्याला उपलब्ध करून दिला, पण कलाकृतींकडे पहाण्याचा एकमेव प्रमाण दृष्टीकोण त्यांनी प्रस्थापित केला असे म्हणता येणार नाही. असा एकमेव प्रमाण दृष्टिकोण नाही; व तो अर्थात् प्रस्थापित करता येणार नाही.

तळटीप :–

✦ मूळ प्रसिद्धी 'नवभारत' (जुलै १९६२)



मराठी वाङ्मय -

मराठी वाङ्मयाच्या हल्लीच्या हिणकसपणाचे कारण म्हणजे पूर्ण तादात्म्य पावण्याची अपात्रता. या वाङ्मयीन तादात्म्याचा आणि आत्मनिष्ठेचा - विशेषतः लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेचा - संबंध अत्यंत निकटचा आहे. .... वाङ्मयीन तादात्म्याची प्राथमिक पात्रताच मराठी लेखकांत फारशी दिसत नाही आणि ज्यांच्यांत आहे त्यांना लिहिण्याची घाई इतकी असते की, जणू काही त्यांना अभ्यासाने काही फायदा होतो ही कल्पनाच नसते.

- मर्ढेकर

मर्ढेकर व मे. पुं. रेगे

– प्रा. कृष्णा चौधरी

मर्ढेकरांनी पुरस्कृत केलेल्या सौंदर्यशास्त्रीय उपपत्तीचा तत्त्वज्ञानाच्या पातळीवर विचार करून तिच्या मर्यादा व आवाका स्पष्ट करण्याचा पहिला गंभीर असा प्रयत्न प्रसिद्ध तत्त्ववेत्ते प्राचार्य मे. पुं. रेगे यांनी केला. मार्च–एप्रिल 'छंद' या द्वैमासिकाचा १९५७ च्या अंकात 'मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र' या लेखात मर्ढेकरांच्या सौंदर्यशास्त्रीय विचारांची, विशेषतः 'सौंदर्यवाचक विधानाचे स्वरूप' या प्रकरणाची त्यांनी चिकित्सक वृत्तीने समीक्षा केलेली आहे. 'सौंदर्याचे साहित्य' (पूर्वार्ध) ('नवभारत' जून १९६२), 'सौंदर्याचे साहित्य' (उत्तरार्ध) ('नवभारत' जुलै १९६२) तसेच 'मराठी सौंदर्य शास्त्रीय लेखन' ('मराठी टीका' संपा. वसंत दावतर) इ. लेखातून मे. पुं. रेगे यांनी मर्ढेकरांच्या सौंदर्यशास्त्रीय विचारांचा सखोल परामर्ष घेतलेला आहे. रेगे यांनी विधान म्हणजे काय? विधानाचे उद्देश्य व विधेय असे भाग पाडून विश्लेषणीय विधान (Analytic proposition) व संश्लेषणात्मक विधान (Synthetic proposition) असे वर्गीकरण करून मर्ढेकरांचे सौंदर्यवाचक विधान हे 'संश्लेषणात्मक वर्गात मोडते' असे स्पष्टीकरण केलेले आहे. लेखात व्यक्तिनिष्ठ व वस्तुनिष्ठ असे विधानाचे काटेकोर विभाजन करता येत नाही व वस्तुनिष्ठ संश्लेषणपर विधानात बाह्य द्रव्यगुणांना विशेष महत्त्व असते. उदा. गुलाबाचे फूल सुंदर आहे म्हणजे त्याचा रंग, आकार, पाकळ्या, गंध इ. संवेदनासमुच्चयाच्या परस्परसंबंधाची गुणात्मक रचना सुंदर असणे. विश्लेषक विधान म्हणजे विधानात विधानाचे विधेयपद त्या विधानाच्या उद्देश्य कल्पनेचा भाग असणे. उदा. 'समद्विभुज त्रिकोण हा त्रिकोण असतो.' यात समद्विभुज त्रिकोण उद्देश असून त्रिकोण हे विधेय आहे. संश्लेषणात्मक विधानात विधेयपद उद्देशपदाहून वेगळे असते. उदा. 'हा त्रिकोण समद्विभुज आहे.' संश्लेषणात्मक विधाने अनुभवाच्या साहाय्याने सिद्ध करता येतात असे रेगे म्हणतात. वस्तुनिष्ठ अशा तर्कनिष्ठ विधानांच्या बुडाशी संश्लेषणात्मक तत्त्वे असतात. या गोष्टीकडे मर्ढेकरांचे दुर्लक्ष झाल्यामुळे, विधानांच्या वस्तुनिष्ठतेविषयींचे मर्ढेकरांचे विवेचन असमाधानकारक झाले असे प्रा. रेगे यांचे या लेखातील प्रतिपादन आहे. सौंदर्यशास्त्रीय तत्त्वे सिद्ध करण्यापूर्वी सौंदर्यशास्त्राचा तर्कशुद्ध विकास होऊन, विधान सिद्ध करणे, वस्तुनिष्ठता व सत्य इ. संकल्पना स्पष्ट व सुसंगत झाल्या, तरच मूल्यवाचक म्हणजे 'सौंदर्या' सारख्या विधानांच्या संकल्पना स्पष्ट होतील असे, रेगे यांना वाटते.

मे. पुं. रेगे यांची भूमिका काटेकोर तत्त्वज्ञानाच्या अभ्यासकाची असल्यामुळे तात्त्विक भूमिकेतून त्यांनी मर्ढेकरांच्या उपपत्तीतील उणिवा दाखवल्या, त्या महत्त्वाच्या असल्या तरी मर्ढेकरांची भूमिका तत्त्वज्ञानाच्या अभ्यासकाची नसून सर्जनशील कलावंताची होती. आपल्या सौंदर्यवाचक विधानाचे स्वरूप सांगताना त्यांनी आपली भूमिका अशी स्पष्ट केलेली आहे. "सौंदर्यशास्त्रातील अगदी पहिला आणि मूलभूत असा प्रश्न सौंदर्यवाचना (aesthetic judgement) च्या स्वरूपाचा आहे. सौंदर्यशास्त्रातील कुठल्याही उपपत्तीची सुरूवात सौंदर्यवाचक विधानार्थाचे स्वरूप तपासण्यापासून व्हावयास पाहिजे. सौंदर्यवाचन विधानार्थ शब्दात ग्रथित केला म्हणजे सौंदर्यवाचक विधान तयार होते. आणि प्रस्तुत निबंधात प्रत्येक ठिकाणी सौंदर्यवाचन विधानार्थ असा जरा बोजड शब्दप्रयोग न वापरता, नुसते सौंदर्यवाचक विधान असे म्हणून मी विवेचन करणार आहे." (सौंदर्य आणि साहित्य पृ. ३ द्वितीयावृत्ती मौज प्रकाशन)

रेग्यांनी मर्ढेकर सौंदर्यवाचक विधान व तर्कनिष्ठ विधान यात भेद करतात असे प्रतिपादन केलेले आहे, ते बरोबर नसून चुकीचे आहे असे डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांनी साधार स्पष्ट केलेले आहे. सौंदर्यवाचक विधान आणि तर्कनिष्ठ विधान यांच्यात मूलभूत भेद नसून तर्कनिष्ठ सत्यवाचक विधानवर्ग या विधानवर्गातच सौंदर्यवाचक

अनुक्रमणिका

विधानाचा समावेश होतो, असे रेगे यांचे प्रतिपादन आहे. "मर्ढेकरांनी सौंदर्यवाचक विधान व तर्कनिष्ठ सत्यवाचक विधान असे विधानांचे वर्गीकरण केलेले नाही; मर्ढेकरांचे शब्द १) सौंदर्यवाचक विधान व २) तर्कवाचक विधान असे आहेत." (मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्रः पुनःस्थापना पृ. १९९) याचा अर्थ तर्कशास्त्रीय विधानातच सौंदर्यशास्त्रीय विधानाचा समावेश होतो असे रेगे म्हणतात, ते योग्य वाटत नाही. मर्ढेकरांनी या दोन्ही संज्ञा वेगळ्या अर्थाने उपयोजिल्या आहेत. उदा. "अजिंठ्याची चित्रे सुंदर आहेत, असे मी ऐकले आहे." याला मर्ढेकरांनी तर्कनिष्ठ सत्य-वाचक विधान असे संबोधलेले आहे. या विधानातील अर्थ तार्किक संगतीने अनुभव स्वीकारून, स्वीकारलेला आहे. याउलट "अजिंठ्याची चित्रे सुंदर आहेत" या सौंदर्यवाचक विधानात तार्किक संकल्पना व्यक्त न होता संवेदनानिष्ठ स्वानुभवयुक्त संवेदनसमुच्चयाच्या परस्पर गुणधर्मावर आधारलेल्या संबंधांचा संबध व्यक्त झाल्यामुळे एक घाटदार लयबंध व्यक्त झालेला आहे. यालाच मर्ढेकर सौंदर्यवाचक विधान (विधानार्थ) म्हणतात. मर्ढेकरांच्या मते सौंदर्यवाचक विधान तर्कनिष्ठ विधानापेक्षा भिन्न आहे. तर्कातून शास्त्र तर सौंदर्यातून कला निर्माण होते. सौंदर्यवाचक विधानात (Universal) सार्वत्रिकता व वस्तुनिष्ठता असते. अहंकेंद्री विधानेही सौंदर्यवाचक असू शकतात. १) 'क्ष'भोवती काही सुखद स्मृति निगडित असतात. २) 'क्ष' मध्ये पटणारी नीतितत्त्वे प्रतिबिंबित होतात. ३) 'क्ष' विषयी मला ऐतिहासिक आदर आहे. मर्ढेकरांच्या मते या सर्व अहंकेंद्री विधानांचा प्रवास लयतत्त्वामुळे होत असल्यामुळे सौंदर्यवाचक विधानांना सार्वत्रिकता व वस्तुनिष्ठता प्राप्त होत असते. रेग्यांच्या मते 'सुंदर' या पदाचा या दोन्ही विधानात एकच अर्थ नसतो. मर्ढेकरांना सुंदर हे पद संश्लेषणीय असूनही सुंदर या पदाची व्याख्या मर्ढेकरांनी केलेली नाही असे रेगे म्हणतात. "संवाद, विरोध आणि समतोलपणा ही सौंदर्याची मूलभूत लयतत्त्वे असल्यामुळे त्यांची अधिक स्पष्ट कल्पना होणे आवश्यक आहे. नाहीतर कलाकृतीला सौंदर्यकसोटी योग्य रीतीने आपण लावू शकणार नाही. या दृष्टीने हे सर्व विवेचन अपुरे आहे." (मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र छंद मार्च-एप्रिल १९५७) मर्ढेकरांच्या मते सुंदर हे पद अव्याख्येय व अविश्लेष्य असे केवलपद आहे. सौंदर्य हे त्यांच्या दृष्टीने अंतिम मूल्य आहे. लयतत्त्वांचे नियम सौंदर्यसंबोध स्पष्ट करतात पण सौंदर्य हा संबोध अव्याख्येय आहे. मर्ढेकरी सौंदर्यसंबोधावर मे. पुं. रेगे यांनी घेतलेल्या आक्षेपांचे सविस्तर निरसन डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांनी केलेले आहे. "नारिंगी रंग आणि कोमल पंचम यात संवेदनागुणांच्या दृष्टीने 'फरक' किंवा भेद हा संबंध आहे. आता समजा नारिंगी रंग व कोमल पंचम आणि गोड चव व गुळगुळीत स्पर्श असा संवेदनाच्या दोन जोड्यांचा मिळून एक समुच्चय आहे. नारिंगी रंग व कोमल पंचम या दोन संवेदनात 'फरक' हा संबंध आहे; त्याचप्रमाणे गोड चव व गुळगुळीत स्पर्श या दोन संवेदनात 'फरक' हाच संवेदनासंबंध आहे. ("मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र" मे. पुं. रेगे पृ. १४२) हे दोन संवेदनासंबंध असे आहेत की त्यातील एकाचे गुणधर्म दुसऱ्याच्या गुणधर्माशी मिळत आहेत. तेव्हा या संवेदनासमुच्चय संवाद आहे हे सिद्ध होते." रेगे यांच्या आक्षेपावर डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांनी मर्ढेकरांचा लयसंबंध हा संबंधाचा संबंध असून दोन भिन्न संवेदनामध्ये संवेदनात्मक संबंधच प्रस्थापित होत नाहीत व त्यामुळे लयसंबंधही प्रस्थापित होवू शकत नाही अशी मर्ढेकरांची साक्ष काढून फरक या संबंधातून संवाद हा संबंधाचा संबंध कसा आविष्कृत होत नाही, याचे विवेचन केलेले आहे. रेग्यांच्यामते हा संबंधातील फरक तर डॉ. द. भि. च्या मते हा संबंध साधा संबंध नसून संबंधाचा अभाव ठरतो. रेगे यांनी मर्ढेकरांचे लयतत्त्वविवेचन अपुरे आहे असे म्हटले, पण मर्ढेकरांच्या 'आर्टस् अँड मॅन' या ग्रंथात 'रिदम इन लिटरेचर' या लेखात लयतत्त्वाचे विस्तृत विवेचन करून लयतत्त्वाद्वारे एलियट व शेक्सपियर इ. च्या साहित्यकृतीची समीक्षा केलेली आहे. आपल्या लयतत्त्वाचे विवेचन करताना 'स्मृतिचित्रे', 'गाडगीळाच्या कथा', 'लुईजी पिरांदल्ले', 'श्रावणमास', 'पारवा', 'अभागी कमल', 'राक्षस विवाह', या साहित्यकृती व एप्सटाईनच्या 'जेनेसिस' या शिल्पकृतींची उदाहरणे घेतलेली आहेत. लयतत्त्वातून सौंदर्यसंबोध निर्माण होतो. आपली ही सौंदर्य शास्त्रीय उपपत्ती कलेतील सौंदर्यनिर्मिती प्रक्रिया व आस्वाद प्रक्रिया सांगणारी तसेच कलाकृतीतील

सौंदर्यानुभूतीचे विश्लेषण करणारी एक प्रमुख उपपत्ती आहे, याची जाणीव मर्ढेकरांना होती. द. के. केळकरांनी सविकल्प समाधीची, वा. म. जोशी यांनी ताटस्थ्याची, भरत व अभिनव गुप्ताने रसनिष्पत्तीची, शंकुकाने अनुमितीची, लोल्लटाने अनुकरणाची व आनंदवर्धनाने ध्वनितत्त्वाची अशा कलाविषयक उपपत्ती मांडल्या. तशी मर्ढेकरांनी ही सौंदर्यसंबोधासाठी लयतत्त्वाची उपपत्ती मांडली. लयतत्त्वाची तात्त्विक उपपत्ती मांडून त्यांची 'सौंदर्य आणि साहित्य' हा द्विदल ग्रंथ लिहिला असे डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांचे प्रतिपादन आहे.

रेगे हे तत्त्वज्ञानाचे गाढे व्यासंगी असून त्यांना साहित्यकलेचीही सूक्ष्म जाण आहे. रेग्यांचा पिंड मूलतः तात्त्विक व मर्ढेकरांचा मूलतः कलावंताचा. या भिन्न मनोधर्मामुळे या दोन विचारवंताच्या कलास्वरूपचिंतनात फरक पडलेला आहे. रेगे यांची भूमिका जिज्ञासू, तर्कनिष्ठ व सौंदर्यशास्त्रातील नवी नवी अन्वेषक तत्त्वे शोधणारी आहे. तत्त्वज्ञानात वस्तू व मन या दोन पद्धतींनी विश्वांगाचे संशोधन होत गेले. ह्यूम व लॉक हे वस्तुवादी तर कांट व कोपका–कोहलर हे मनाच्या क्रियाशीलतेचा अंतर्भाव करणारे विचारवंत होते. आपल्या लेखात रेगे यांनी मर्ढेकरांच्या लयसिद्धान्ताला ती वस्तुनिष्ठ स्वरूपाची असल्यामुळे अप्रत्यक्षपणे विरोध नोंदवलेला आहे. उदा. "अ, ब, क,...... इ. वस्तू सुंदर आहेत. अ, ब, क ... या वस्तूच्या अंगी 'क्ष' हा गुण समान आहे. क्ष या गुणावर सौंदर्य अवलंबून आहे पण अ, ब, क .... इ. वस्तू सुंदर आहेत हे ज्ञानच कसे झाले? जर सौंदर्यशास्त्राच्या मूलभूत तत्त्वाचा आधार न घेता एखादी वस्तू सुंदर आहे हे ज्ञान होऊ शकते तर वस्तूनिष्ठ सौंदर्यवाचक विधानाला आधार म्हणून सार्वत्रिक तत्त्वे शोधून काढण्याची आवश्यकताच उरत नाही." मर्ढेकरांनी सौंदर्यशास्त्राचा विचार करताना असे वस्तुनिष्ठ तत्त्व लयसिद्धान्ताद्वारे शोधून काढले. मर्ढेकरांची ही भूमिका रेग्यांना वस्तुवादी स्वरूपाची वाटत असावी. या भूमिकेतूनच त्यांनी संवेदनसमुच्चयाच्या परस्परसंबंधाच्या गुणधर्मावर आधारलेल्या सौंदर्य प्रत्ययावर तार्किक आक्षेप घेतलेले आहेत. मर्ढेकर संवेदन समूहातील गटात विविध प्रकारचे परस्पर संबंध असतात; हे संबंध लयतत्त्वाने एकात्म जुळलेले असतात; त्यामुळे सौंदर्य निर्माण होते असे म्हणतात. ही लयतत्त्वे मर्ढेकरांनी व्याख्येच्या स्वरूपात मांडली असून ती तात्त्विक स्वरूपात मांडलेली नाहीत, असा रेग्यांचा मर्ढेकरावर आक्षेप आहे. मर्ढेकरांनी मांडलेली संवाद, विरोध व समतोल ह्या तीन लयतत्त्वाच्या संदर्भात फक्त एकच मध्यवर्ती तत्त्व असून एकाच मध्यवर्ती व्यापक लयतत्त्वाचे ते भाग आहेत. अशी रेगे यांची भूमिका आहे. मर्ढेकरांनी 'सुंदर' या पदाची व्याख्या करण्याचा प्रयत्न केला पण त्यांच्या विधानात उद्देश्य पदाचा अर्थ स्पष्ट होत नाही. संवेदनासमुच्चय सुंदर आहे म्हणजेच त्या संवेदनसमुच्चयाच्या अंगी संवाद, विरोध, समतोल हे संबंध अंगी असलेली वस्तू सुंदर असते या विधानात सुंदर या पदाचा अर्थ ह्या विधानाच्या उद्देशपदांहून भिन्न असतो. त्यामुळे मर्ढेकरांचे सौंदर्यवाचक विधान रेग्यांना संश्लेषणात्मक विधान वाटते. संश्लेषणात्मक विधान तर्कशास्त्राच्या नियमाने सिद्ध करता येत नसल्यामुळे अनुभवाचा आधार घ्यावा लागतो असे विवेचन रेगे यांनी केलेले आहे. डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांची प्रा. रेगे यांच्या लेखावरील प्रतिक्रिया औचित्यपूर्ण वाटते. मर्ढेकरांचे सौंदर्यवाचक विधान त्यांना रेग्याप्रमाणे संश्लेषक न वाटता विश्लेषक विधान वाटते. मर्ढेकर संवाद–विरोध-समतोलपणा हे संबंध अंगी असलेली वस्तु, सुंदर असते असे म्हणत नसून ती लययुक्त असते असे म्हणतात. डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांच्या मते संवाद–विरोध–समतोलपणा या उद्देश्यपदातून लययुक्त या विधेयपदाचा अर्थ व्यक्त होतो. मर्ढेकरांनी सुंदर या पदाची व्याख्या काटेकोरपणे केलेली नाही. कारण त्यांच्या मते सौंदर्य हा मूलभूत संबोध आहे. सत्य आणि सौंदर्य ही दोनच अंतिम मूल्ये आहेत, अशी मर्ढेकरांची समजूत आहे. मर्ढेकर म्हणतात. "पदार्थविज्ञानशास्त्रात 'जडता' हा जसा concept आहे, तसा सौंदर्यशास्त्रातही 'सौंदर्य' हा concept आहे. आणि त्याचे विशदीकरण तत्सम असा जो सत्याचा concept त्याच्या सहाय्याने करता येते. .. संवेदनाचे गुणधर्म (क्वालिटिज ऑफ सेन्सेशन्स) आणि त्या गुणधर्मावरच आधारलेल्या त्यांच्या आकृती हा सौंदर्यशास्त्राचा विषय आहे. "पदार्थ विज्ञान शास्त्राप्रमाणेच सौंदर्यशास्त्राची सुरूवात प्रचलित अशा कल्पना-

पासून होते. हे फूल सुंदर आहे, हे नक्षीकाम सुंदर आहे, हा पुतळा सुंदर आहे, हे गाणे श्रुतिमधुर आहे. या व अशाच इतर कल्पना घेऊन, त्यांची चिकित्सा करून सौंदर्यवाचक विधानात काय अभिप्रेत असते म्हणजेच सुंदर घटनातले घटक कोणत्या नियमानुसार संघटित झालेले असतात याचा शोध लावण्याचे काम सौंदर्यशास्त्र करते. ... प्राणिशास्त्रात ज्याप्रमाणे प्राणि-सृष्टीचा वंशवृक्ष तयार करतात त्याचप्रमाणे सौंदर्यशास्त्राचा प्रयत्न संवेदनाच्या, आकृतीची कुरूपतेपासून सौंदर्यापर्यंत प्रतवारी लावण्याचा असतो." (सौंदर्य आणि साहित्य पृ. २२७ ते २२८)

मर्ढेकरांच्या या विवेचनावर प्रा. मे. पुं. रेगे यांच्या प्रतिक्रियेपेक्षा डॉ. द. भि. कुलकर्णी यांची प्रतिक्रिया मर्ढेकरांची मूळ सौंदर्याकांक्षी, सौंदर्यवादी भूमिका अधिक स्पष्ट करणारी आहे. एकूणच रेगे यांचा कल, त्यांचा पिंड तत्त्वज्ञानाचा असल्यामुळे, मर्ढेकरांच्या सौंदर्यवाचक विधानातील त्रुटी शोधण्याचा व त्या कशा दूर करण्यात याव्यात असा तत्त्वनिष्ठ संशोधकाचा आहे. मर्ढेकरांचे सौंदर्यवाचक विधान विश्लेषणात्मक असूनही संश्लेषणा-त्मक मानल्यामुळे रेग्यांच्या विचारात गल्लत झाली. सौंदर्य ही संकल्पना रेग्यांनी अनेकावयवी मानली. सौंदर्य-संबोध अमूर्त, निरवयव असून लयबंध मात्र अनेकावयवी-आहे; ही जाणीव मर्ढेकरी सौंदर्यसंबोध विशद करताना त्यांना झालेली नाही. मर्ढेकरांच्या सौंदर्यविषयक उपपत्तीचे साम्य त्यांनी केलेल्या बेलच्या 'अर्थपूर्ण आकार' या संबोधाशी दाखवले. पण बेलचा सौंदर्यसंबोध मानसिक संकल्पनेवर आधारलेला असून व्यक्तिनिष्ठ स्वरूपाचा आहे. मर्ढेकरी सौंदर्यसंबोध हा लयतत्त्वाच्या पायाभूत नियमावर आधारलेला असल्यामुळे बाह्य द्रव्य गुणाने उत्स्फूर्त होणारा व रसिकाच्या संविद्प्रीतीत एकघन व समग्राकृतीने संक्रात होणारा सौंदर्य संबोध आहे. कांटप्रमाणे तो हेतुरहित हेतुपूर्णतेच्या स्वरूपाचा नसून तो बेलप्रमाणे व्यक्तिनिष्ठ व मानसिक स्वरूपाचाही नाही.

मर्ढेकर सौंदर्यसंबोध व वस्तुनिष्ठ मानतात. पण सौंदर्यवाचक विधान मात्र अनुभवनिष्ठ असावे, असे म्हणतात. या मर्ढेकरांच्या विधानात विसंगती आहे. व आपल्या विवेचनात सौंदर्यभावनेचे स्थान असण्याची गरज मर्ढेकरांना वाटायला नको होती, असा आक्षेप अनेक समीक्षकांनी व मे. पुं. रेगे यांनीही घेतलेला आहे. मर्ढेकरांनी क्लाईव्ह बेलची उपपत्ती स्वीकारल्यामुळे मर्ढेकर अड-चणीत आले असे रेगे यांना वाटते. पण रेगे यांचे हे मत खरे नाही. 'सौंदर्य वाचक विधानाचे स्वरूप' हा सौंदर्य-संबोधाविषयी तात्त्विक विवेचन करणारा लेख असून या लेखात मर्ढेकरांनी सौंदर्यभावनेचा उल्लेखही केलेला नाही. सौंदर्याचे वस्तुनिष्ठ अस्तित्व आणि सौंदर्यप्रतीतीचे लयनिष्ठ स्वरूप यांचे या लेखात मर्ढेकरांनी विस्तृत विवेचन केले आहे. या विवेचनात जर त्यांनी सौंदर्यभावनेचा आधार घेतलेला असता तरच त्यांच्या उपपत्तीशी विसंगत असा घटक त्यांनी आपल्या उपपत्तीत समाविष्ट केला असे म्हणता आले असते." (मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र : पुनःस्थापना पृ. २००२)

मर्ढेकरांचे सौंदर्यसंबोधाविषयीचे काही लेख कलावंताची निर्मिती प्रक्रिया सांगणारे, तर काही कला-कृतीकृतीतील सौंदर्य विशद करणारे, तर काही रसिकांची सौंदर्यवृत्ती विशद करणारे आहेत. कलावंत, कलाकृती व रसिक या तीनही घटकांचा एकात्म, एकसंध झटिति-प्रत्ययात्मक सौंदर्यसंबोध मर्ढेकरांनी मराठी सौंदर्यवादी समीक्षेत प्रथमच केला. सौंदर्यवाचक विधानाचे स्वरूप हा लेख तात्त्विक स्वरूपाचा आहे. म्हणूनच मर्ढेकरांनी आपली सौंदर्यशास्त्रीय उपपत्ती प्रथमच मांडली, या घटनेचे श्रेय मे. पुं. रेगे मर्ढेकरांना देतात. "सौंदर्यविषयक तात्त्विक उपपत्ती' हे पद जिला उद्देशून योग्य प्रकारे लावता येईल अशी उपपत्ती मराठी साहित्यक्षेत्रात एकच आहे; ती म्हणजे मर्ढेकरांची. मर्ढेकरांची उपपत्ती अवतरण्याच्या अगोदर समीक्षेला तात्त्विक बैठक प्रयत्न फक्त मार्क्स-वाद्यांकडून झाला. उदा. प्रभाकर पाध्यांच्या 'कलेची क्षितिजे' ह्या पुस्तकात एक प्रबुद्ध (enlightened) समंजस मार्क्सवादी उपपत्ती मांडलेली आढळते. पण तात्त्विक उपपत्तीचा विकास, मांडणी करताना विश्ले-षणात, युक्तीवादात जो जोमदारपणा, चोखपणा, मूलान्वेषी ईर्ष्या असावी लागते, ती पाध्यांच्या या लिखाणात तितकीशी आढळत नाही. ह्याचे एक कारण म्हणजे आधुनिक

महाराष्ट्राच्या वैचारिक परंपरेवर तत्त्वज्ञानाचा योग्य तो प्रभाव पडला नव्हता, तत्त्वज्ञान विद्यापीठाच्या शिक्षण-क्रमात बंदिस्त होते. तत्त्वज्ञानाकडून लाभलेली साधन-सामुग्री, शिस्त घेऊन विचाराच्या वेगवेगळ्या क्षेत्रात लोक उतरत नव्हते. दुसरे कारण असे असेल की, त्या काळी अनेकांच्या मनात मार्क्सवाद स्थिर झाला होता. त्याची मुळापासून परीक्षा करण्याची जरूरी भासत नव्हती. मार्क्सवादास विरोध करील असे दुसरे स्थिर, प्रस्थापित किंवा आक्रमक तत्त्वज्ञान नव्हते. तेव्हा मर्ढेकरांची उपपत्ती ही पहिली तात्त्विक उपपत्ती असे म्हणायला हरकत नाही. 'Arts and Man' आणि 'सौंदर्य आणि साहित्य' ह्या पुस्तकातून, लेख संग्रहातून मर्ढेकरांनी एक व्यापक व सुसंगत उपपत्ती मांडण्याचा प्रयत्न केला आहे. कलाकृतीची निर्मिती, सौंदर्यानुभव, त्यामागील प्रेरणेचे स्वरूप, ह्या प्रेरणेचे मानवी जीवनातील स्थान ही उपपत्ती निश्चित करू पाहते. सौंदर्यवाचक विधानाशी संबंधित, 'सुंदर', 'विधान', 'सत्य', इ. मूलभूत कल्पनांचे विश्लेषण करण्याचाही तिचा प्रयत्न आहे आणि कलाकृतीच्या यशस्वितेचे, वस्तूच्या सौंदर्याचे निकषही ती प्रस्थापित करू पाहाते.

"मर्ढेकरी सौंदर्यवाचक विधानास मर्ढेकरी सौंदर्य-विचारात केंद्रीभूत स्थान आहे. सौंदर्यभावना, लयबंध, आत्मनिष्ठा, तादाम्य व कैवल्यपूर्ण मूल्यभावातून मर्ढेकरी तात्त्विक सौंदर्यसंबोध अधिकाधिक स्पष्ट होत जातो." (मराठी टीका – तत्त्वज्ञानाच्या आधारावर आणि मराठी लेखन पृ. ७७) वरील उताऱ्यात मे. पुं. रेगे यांनी मर्ढे-करांना सौंदर्यशास्त्रीय उपपत्तीचे श्रेय दिलेले असले, तरी त्यांच्या मागील संदर्भीय चारही लेखातून आणि लवंदे, पाध्ये व पाटणकर यांच्या लेखातून मर्ढेकरांच्या सौंदर्य विचाराला असलेले मूलभूत श्रेयच हिरावून घेण्याचा प्रयत्न झालेला आहे. मर्ढेकरी सौंदर्यविचाराची पाळेमुळेच ह्या लेखकांना उद्ध्वस्त करायची आहेत, हे स्पष्टच दिसून येते. मर्ढेकरांनी सौंदर्यवाचक विधानाचा अर्थ विधानार्थवाक्य–(सेन्टेन्स) म्हणून सांगितला आहे, तरी ते सौंदर्यवाचक विधान प्रोपोझिशन व स्टेटमेंट म्हणून घेतात. याच भूमिकेतून मर्ढेकरांच्या 'क्ष' सुंदर आहे' या विधानात एकाच पदाने विधेय विशद होते. (सुंदर वस्तूतील उद्देश्य व्यक्त होत नाही) असे सांगून ते मर्ढेकरांची मर्यादा दाखवितात. वास्तविक मर्ढेकरांना उद्देश्य या पदातून संवाद, विरोध समतोल संबंधाचा संबंध अशी लयबद्धता व्यक्त करायची आहे, हे त्यांना समजत असूनही न समजल्यासारखे दाखवितात. मर्ढेकरांनी 'सौंदर्यवाचक विधान' या लेखात तर्कवाचक विधानाला तर्कनिष्ठ सत्यसूचक असे संबोधले. पण रेगे शब्दांच्या बाबतीत अत्यंत जागृत व तर्कप्रवीण असूनही तर्कनिष्ठ सत्यवाचक असा शब्द विधानाला उपयोजितात. मर्ढेकरांच्या तर्क-शास्त्रीय व सौंदर्यशास्त्रीय विधानातील मूलभूत फरक त्यांना जाणवला म्हणून तर रेग्यांनी तर्कवाचक विधान म्हणून "इंद्रधनुष्य हे पाण्याच्या थेंबानी सूर्यकिरणांचे पृथःकरण करते" असे सांगून सौंदर्यवाचक विधानासाठी 'हे इंद्रधनुष्य सुंदर आहे' हे उदाहरण दिले. इंद्रधनुष्यात संवाद, विरोध, समतोल लयबंध आहे, त्यामुळे इंद्रधनुष्य सुंदर आहे असे उत्तर रेगे देऊ शकले असते. पण तसे केल्यास 'क्ष सुंदर आहे', असे मर्ढेकरांच्या उपपत्तीत एकच पद आहे, मर्ढेकरांचे विधान अपूर्ण व गल्लत करणारे आहे, असा आक्षेप रेग्यांना घेता आला नसता; व मर्ढेकरांनी 'विधानासाठी वस्तुनिष्ठता व सार्वत्रिकता हे दोन महत्त्वपूर्ण निकष दिल्यामुळे', त्यावरून तर्कवाचक विधान व सौंदर्यवाचक विधान ही दोन्ही विधाने भिन्न नसून मर्ढेकरांचे सौंदर्यवाचक विधान तर्कशास्त्रीय विधानच आहे, असा सिद्धांत मांडता आला नसता. वास्तविक बेलने सौंदर्य भावनेचे 'अर्थपूर्ण आकार म्हणजे सौंदर्य-भावना' असे वर्णन केलेले आहे. 'सौंदर्यवाचक विधानात वस्तुनिष्ठ व सार्वत्रिकता असावी', अशी अट सांगणारे रेगे बेलची सौंदर्यभावनेची उपपत्ती व्यक्तिनिष्ठ व मानसिक स्वरूपाची असली तरी तिचे समर्थन करतात. मर्ढेकरांनी अर्थपूर्ण आकृतीच्या पुढची पायरी गाळून लयबंधातून सौंदर्य वाचक विधान निर्माण होते, असे सांगितले असूनही मर्ढेकरांची उपपत्ती रेगे यांना अपूर्ण वाटते.

हाच प्रकार फिनोमिनालॉजीच्या संदर्भातही झालेला दिसतो. फिनोमिनॉलाजीत बाह्य वस्तुजाताला प्राधान्य असल्यामुळे व मर्ढेकरांनी रसेलच्या लॉजिकल पॉझिटि-

व्हिझमचा आधार घेऊन लयसिद्धांताद्वारे सौंदर्यवाचक विधानाचे स्वरूप स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न केल्यामुळे रेग्यांना वाटते की मर्ढेकर हे व्यक्तिनिष्ठ सौंदर्यसंबोधाच्या उपपत्तीला महत्त्व देत असावेत. वस्तू व मन या संकल्पनेभोवती फिरणारे तत्त्वज्ञान कांटने आप्रायोरीच्या स्वरूपात मांडले. हेतुशून्य हेतुगर्भता व परिणामशून्य परिणामनियतीच्या कांटच्या सौंदर्यभावनेच्या संकल्पनांचा रेगे यांच्यावर–पाटणकराप्रमाणेच–प्रभाव पडलेला जाणवतो. त्यांनी व्यक्तिनिष्ठ व वस्तुनिष्ठ असा भेद या लेखात केलेला आहेच. बाह्य वास्तवातील सौंदर्यानुभव कांटप्रमाणे सुख-दुःखाच्या छटामिश्रित असतो. अति-परिचयाने त्या सुखद दुःखद छटा नाहीशा होऊ शकतात, या कांटच्या मताचा परिणाम रेगे यांच्या विवेचनावरही झालेला दिसून येतो. तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रात वस्तू व मन या दोन्ही संकल्पनांचा क्रियाशील संयोग करून कांटने सौंदर्यभावनेला कोटिशः वेगळे ठरवले आहे, ही गोष्ट रेगे विसरतात. कारण त्यांना मर्ढेकरांची सौंदर्यभावना जीवशास्त्रीय भावनाच आहे व मर्ढेकरांचे सौंदर्यविधान तर्कशास्त्रीय विधानच आहे. असे सिद्ध करायचे असावे. मर्ढेकरांच्या सौंदर्यविचाराला खोडून काढायचा हा शिस्तबद्ध कट असून या कटात प्रा. रेगे, प्रभाकर पाध्ये, डॉ. रा. भा. पाटणकर इ. विचारवंत समाविष्ट झालेले दिसतात. पाध्ये यांचा अपवाद वगळता इतर सर्व अभ्यासक शिक्षित तत्त्ववेत्ते आहेत. यातून मी मुक्तिबोधांनाही वगळतो, कारण ते सृजनशील कलावंत आहेत. रेगे, पाध्ये, पाटणकर इ. विचारवंताचे लेखन वाचून मला तुकारामाच्या अभंगाचे स्मरण होते.

वेदाचा तो अर्थ। आम्हासीच ठावा
येरांनी वहावा। भार माथा।
खादल्याची गोडी। देखित्यासी नाही।
भार धन वाही। मजुरीचे।
उत्पत्ती पाळण। संहाराचे निज
जेणे नेले बीज। त्याचे हाती
तुका म्हणजे आम्हा। सापडले मूळ
आपणचि फळ। आले हाता

सर्व वेदांच्या ऋचा सनातनी व धार्मिकवृत्तीने पंडित पाठ करीत असूनही वेदान्तातील अद्वयानंद वैभवाची प्रतीती मात्र त्यांना नव्हती. तुकारामाला वेद पाठ करायचे नव्हते. वेदातील अर्थ व प्रतीती त्यांच्या जीवनाचे अंतःसूत्र व सत्त्व होते. पाठांतरे सनातनी नुसते भारवाही हमाल, पंडित, संशोधक, कुणी तत्त्वज्ञानाचे, तर कुणी समाज-शास्त्राचे, तर कुणी मानसशास्त्राचे व सौंदर्यशास्त्राचे थोर अभ्यासक. पण मर्ढेकरांना सौंदर्यवाचक विधानातून, सौंदर्यभावनेतून लयसिद्धान्ताद्वारे सौंदर्यसंबोधाचे मूळ सापडले ते या विचारवंताना सापडलेच नाही. कसे सापडावे? त्यांच्या हाती, बुद्धीमत्तेचा, तर्कशास्त्राचा, समाजशास्त्राचा व इतर शरीरमानसशास्त्राचा परशू होता. ते फक्त वार करीत राहिले. 'मुले कुठार' वाराने का सौंदर्यवृक्षाचे फळ प्राप्त होते? या ज्ञानवंताची सौंदर्यभावना कधी उदयाला आलीच नाही. कारण त्या सर्वांच्या हाती वाशिंग्टनची कुऱ्हाड व मर्ढेकरांच्या हाती लयबद्धतेतून येणाऱ्या सौंदर्यसंबोधाचे अग्निकमळ. सौंदर्यविधानाचे नव्हे सौंदर्यनिर्णयाचे!

संदर्भ सूची :

१) सौंदर्याचे साहित्य : मे. पुं. रेगे नवभारत जून, जुलै १९६२.
२) मराठी टीका : संपा. प्रा. वसंत दावतर
३) मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र : पुनःस्थापना प्रा. द. भि. कुलकर्णी
४) अभंगगाथा तुकारामाची : संपा. सोनोपंत दांडेकर





मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र

– प्रा. डॉ. अशोक कृष्णाजी जोशी

सौंदर्यशास्त्र हा तसा नवा विषय आहे. त्याचा इतिहास दोनशे वर्षांचाच आहे. अठराव्या शतकातल्या कांट या तत्त्वज्ञानाचे 'क्रिटिक ऑफ जजमेंट' हे पुस्तक व बॉमगार्टनने केलेली सौंदर्याची व्याख्या या दोन्ही गोष्टी मराठी वाचकांना माहीत आहेत. तत्त्वज्ञानाची उपशाखा अतिभौतिकवादही सत्याचा शोध घेते, तर नीतीशास्त्र ही उपशाखा नीतिविचार करते आणि सौंदर्यशास्त्र ही तत्त्वज्ञानाची उपशाखा सौंदर्याचा तात्त्विक विचार करते. हे सर्वसाधारणपणे मान्य केले गेले आहे.

मराठी साहित्य व सौंदर्यशास्त्रात मर्ढेकरांनंतर मे. पुं.• रेगे, रा. भा. पाटणकर, प्रभाकर पाध्ये, नरहर कुरुंदकर, सुरेंद्र बारलिंगे इत्यादींनी सौंदर्यशास्त्राचा अभ्यास पुढे नेला हे अभ्यासकांना मान्य आहे.

मर्ढेकरांच्या काळात म्हणजे १९४०–४५च्या आस-पासची मराठी समीक्षेची स्थिती पाहूनच मर्ढेकरांविषयीचे कोणतेही विधान करता येईल. मराठी समीक्षेची सुरूवात १९ व्या शतकात झाली असली तरी विसाव्या शतकातच तिचा विकास झाला असे म्हणता येईल. कलाकृतीची प्रमुख अंगे आशय व आकार यांचे कलाकृती संदर्भात महत्त्व काय व कलाकृतीच्या अर्थाचे नेमके स्थान कोणते याची चर्चा या काळच्या समीक्षेतच झाली. आकृतीवाद याच काळात उदयास आला. ह्या सर्वाला पाश्चिमात्त्य समीक्षाशास्त्राची पार्श्वभूमी होती.

प्रादेशिक साहित्यशास्त्र त्या काळात सामान्यतः संस्कृत काव्यशास्त्राची वाट चोखाळत होते. संस्कृत काव्यशास्त्रातली रसचर्चा अधिक चर्चिली जात असली तरी कलाकृतीच्या आकाराशी संबंधित असलेल्या शब्द-शक्ती, औचित्य, अलंकार, ध्वनी, वक्रोक्ती या संकल्पनां-चीही चर्चा होत राहिली. पण कलाकृतीचा आकार वा घाट यांची चर्चा जोमाने होत नव्हती, आकाराला प्रमुख स्थानी बसवून होत नव्हती हे ऐतिहासिक सत्य आहे.

मराठी समीक्षेत 'कलेसाठी कला' का 'जीवनासाठी कला' ह प्रश्न हिरीरीने काही दशके चर्चिला गेला. ना. सी. फडक्यांनी 'कलेसाठी कला' हा पक्ष घेतला, तर वि. स. खांडेकरांनी जीवनवादी, नीतीवादी.पक्ष घेतला. या वादावर इंग्रजी समीक्षेतल्या एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरच्या काळातल्या चर्चेचा व विशेषतः ऑस्कर वाइल्ड व वॉल्टर पेटरच्या मतांचा प्रभाव स्पष्ट दिसतो.

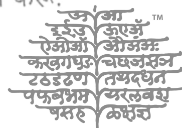
या काळात मराठी समीक्षेत रा. श्री. जोग व द. के. केळकर यांनी रसचर्चा नीट मांडली व मराठी समीक्षेत रसव्यवस्थेचे उपयोजन करण्याचा प्रशंसनीय प्रयत्न केला. तर गंगाधर गाडगीळांनी रसचर्चेला महत्त्व दिले नाही व रसव्यवस्थेला अडगळ मानले.

मराठीतील समीक्षा व सौंदर्यविचाराच्या या पार्श्व-भूमीवर मर्ढेकरांच्या सौंदर्यविचाराचे मूल्यमापन करावे लागेल. (इथे सैद्धांतिक समीक्षा विचार व सौंदर्यशास्त्र-विचार एकच आहेत हे सुलभीकरण केले आहे हे स्पष्ट करणे आवश्यक वाटते.)

तत्त्वज्ञानाच्या विविध उपशाखांतील मुख्य विधानाचा विचार केला तर असे दिसते की 'क्ष खरे आहे' किंवा 'क्ष असे असे आहे' हे विधान ज्ञानशास्त्रीय cognitive आहे; 'क्ष हे चांगले आहे' हे नीतिविधान आहे तर 'क्ष हे सुंदर आहे' हे सौंदर्यविधान आहे.

'क्ष हे सुंदर आहे' हे व्यक्तीच्या अनुभवावर आधारले आहे, तरी ते केवळ व्यक्तीकेंद्री नाही नीतीविधानाप्रमाणे ते सार्वत्रिक नाही. सौंदर्यविधान जरी अनुभवाधिष्ठित असले तरी ते अनुभवाधिष्ठित असणाऱ्या ज्ञानविधाना-प्रमाणे नाही. ज्ञानविधानाची वस्तुनिष्ठता व सार्वत्रिकता त्याला नसते. त्याची सार्वत्रिकता व त्याचा हेतू फार वेगळ्या प्रकारचा असतो.

मर्ढेकरांच्या 'सौंदर्य आणि साहित्य' या पुस्तकात सौंदर्यविधानाच्या स्वरूपाचा विचार केला आहे. हेच पुस्तक केंद्रस्थानी ठेवून आपण मर्ढेकरांच्या सौंदर्य-विचाराचा थोडा अभ्यास करू.





अनुक्रमणिका

'मला क्ष सुंदर दिसते' या व्यक्तिवाचक विधानाकडून 'क्ष सुंदर आहे' या सार्वत्रिक स्वरूपाच्या वा वस्तुनिष्ठ विधानाकडे कसे जायचे व ते करीत असताना ज्ञानविधानापासून व नीतिविधानापासून ते वेगळे असते हेही आग्रहाने कसे मांडायचे हा मर्ढेकरांसमोरचा मुख्य प्रश्न होता. हा प्रश्न त्यापूर्वीच्या व नंतरच्याही अनेक सौंदर्यशास्त्रज्ञाना हाताळावा लागला : मर्ढेकरांच्या 'सौंदर्य आणि साहित्य' या पुस्तकातील 'सौंदर्यवाचक विधानांचे स्वरूप' हे पहिलेच प्रकरण सौंदर्यविधानाच्या वस्तुनिष्ठतेचा व सार्वत्रिकतेचा प्रश्न हाताळते.

सौंदर्यानुभवासाठी सौंदर्यभावनाही कारणीभूत असते हे मर्ढेकरांचे मत होतेच. ते म्हणतात की सौंदर्यभावना ही पट्कन ओळखू येणारी गोष्ट नाही. त्यांचे म्हणणे असे की सौंदर्यभावना व शरीराच्या आत घडणाऱ्या विशिष्ट प्रतिक्रिया यांची निखालस किंवा अविच्छिन्न सांगड आपल्याला घालता येणार नाही. (२२) शरीरात घडणारे बदल व बाहेरून दिसणारे हावभाव व कृती यांचे विश्वसनीय वर्गीकरण आपल्याला करता येणार नाही असे त्यांचे म्हणणे आहे. (२३) सौंदर्यभावना कशी निर्माण होते हे स्पष्ट करताना ते म्हणतात की संवेदनांचे गुण व लय (संवाद–विरोध–समतोल) यामुळे सौंदर्यभावना निर्माण होते.

संवेदनांची सूचकता, ज्ञान व अनुभव यांचे निकटचे नाते आहे असे सांगून मर्ढेकर म्हणतात की सौंदर्याकृतीने जी अंतर्बाह्य प्रतिक्रिया रसिकाच्या मनात निर्माण होते ती स्वयंकेंद्रित असते व तीच व्यक्तीला जाणवणारी, भावणारी सौंदर्यभावना आहे. (२७)

सौंदर्यभावनेविषयीचे मर्ढेकरांचे मत पाश्चिमात्त्य परंपरेतला तत्त्वज्ञ कांट, क्रोचे, कॉलिंगवूड सारखे अतिभौतिक व विश्वचेतनावादी तत्त्वज्ञ यांची विचारधाराच चालू ठेवते असे निरीक्षण नोंदवावे लागते.

कला ही प्रतीकांद्वारे सादर केली जाते व त्या त्या काळातील बौद्धिक (म्हणजे सामाजिक, आर्थिक, राजकीय इत्यादी) व आध्यात्मिक कारणांमुळे ही प्रतिके घडतात किंवा आकाराला येतात हे मर्ढेकरांचे मत (५१) सहज मान्य होण्यासारखे आहे. त्या त्या काळच्या वातावरणात जे जे असते, त्यामुळे कलेतील (व जीवनातीलही) प्रतिकांची घडण होत असते हे मान्य केलेच पाहिजे.

मर्ढेकर जेव्हा सौंदर्याच्या संदर्भात आकृतीसौंदर्याला, जिवंत रेषांच्या लयबद्ध गुंफणीला, दृष्टिगोचर होणाऱ्या आकृतीला, सुंदर श्रुतीला महत्त्व देतात. तेव्हा ते सर्वांना मान्य होणाऱ्या गोष्टींचे व विवादास्पद नसणाऱ्या गोष्टींचे विवेचन करतात असे म्हणावे लागते.

आकृतीला प्राथम्य देणाऱ्या मर्ढेकरांच्या सौंदर्यसिद्धांताच्या केंद्रभागी लयतत्त्वे व लयतत्त्वाचा सिद्धांत आहे. ललितकलाकृतीचा आकार, तिच्या घटकांची सुसंघटना, तिची रचना महत्त्वाची असे मर्ढेकर मानतात. (१३०) लयतत्त्वांचे विवेचन करताना ही तीन लयतत्त्वे कोणती याचे स्पष्टीकरण मर्ढेकरांनी दिले आहे. १) संवादलय : एकाच क्षणाला प्रतीत होणाऱ्या अनुभवातल्या दोन संबंधांपैकी एक गुणधर्म जर दुसऱ्या गुणधर्माशी पूर्णपणे किंवा बव्हंशी जुळता असेल तर त्या अनुभवाला संवादलयाची प्रचिती येते. २) विरोधलय : एकाच क्षणाला प्रतीत होणाऱ्या अनुभवातल्या दोन संबंधापैकी एक जर गुणधर्मदृष्ट्या दुसऱ्याच्या पूर्णपणे किंवा बव्हंशी विरुद्ध असेल, तर त्या अनुभवाला विरोधलयाची प्रचिती येते. ३) समतोललय : एकाच क्षणाला प्रतीत होणाऱ्या अनुभवात संबंधांचे जर दोन गट असले आणि या दोन गटातील संबंधांची संख्या जर पूर्णपणे किंवा बव्हंशी सारखी असली, तर त्या अनुभवातून समतोल लयाची प्रचिती येते. (१०८)

मर्ढेकरांना जाणीव आहे की लयाची कल्पना काल या कल्पनेवर आधारित आहे. ते म्हणतात की विशिष्ट अनुभव नियमित किंवा ठराविक वेळानंतर पुनःपुनः आला की तो अनुभव तालबद्ध स्वरूपात आपल्याला प्रतीत होतो, त्याला एक लय असते असे आपण म्हणतो. (८७)

इंद्रियसंवेदनांनी लयबद्ध असलेली रचना म्हणजे कलाकृती. संवेदनांची संगती लावण्यासाठी मानवी मन धडपडत असते; सत्य व सौंदर्याच्या दिशेने ते ओढ घेते असे मर्ढेकर म्हणतात. (८७–८८). कलाकाराला संवेदनांची प्रखर जाणीव असते; लयबद्ध रचना निर्माण करण्याच्या आपल्या सामर्थ्याने तो कलाकृतीला आकार

देतो, घाट देतो; तो कलाकृती निर्माण करतो असे मर्ढेकर म्हणतात. (८८)

कलाकृतीत विविध प्रकारच्या समृद्ध संवेदना असतात, त्या संघटित होतात व चिरंतन सत्याचा अनुभव देतात. कलाकृती घडवत असलेले ते सत्यदर्शन, ती समृद्धता महत्त्वाची असते. लयतत्त्वांनी कलाकृतीतील घटकांचे, संवेदनांचे हे संबंध समृद्ध होतात असे मर्ढेकर म्हणतात. (८६)

फार थोडे कलाप्रकार एकाच संवेदनेशी संबंधित असतात. संगीत हा तसा प्रमुख कलाप्रकार आहे. अशा प्रकाराना मर्ढेकर शुद्ध किंवा नितळ कलाप्रकार मानतात, (८८-८९) तर अनेक संवेदनांशी संबंधित असणाऱ्या कलाप्रकारांना - यात वाङ्मय येते - ते मिश्र किंवा 'अशुद्ध' कलाप्रकार मानतात.

कलाकृतीच्या श्रेष्ठत्वाचा निकषही ते वापरतात. (९०) (इथे त्यांची भूमिका अलौकितावाद्यांपासून विश्व-चैतन्यवाद्यांपासून फार वेगळी होते.) कलाकृती पासून मिळणाऱ्या संवेदना अधिक परिणामकारक, कलाकृतीचा घाट व्यामिश्र किंवा अधिक गुंतागुंतीचा दाखवणाऱ्या असल्या तर कलाकृती अधिक सुंदर असा एक कला-कृतीच्या श्रेष्ठत्वाचा निकष ते देतात. (९०) विश्वचैतन्य-वादी व अलौकिकतावादी असा निकष कधीच देणार नाहीत. कलेच्या श्रेष्ठ-कनिष्ठपणाचा कोणताही निकष त्यांना मान्यच होणार नाही. प्रत्येक कलाकृती अलौकिक असते व विश्वचेतनेचा ती आविष्कार असते अशीच त्यांची भूमिका राहील. मर्ढेकर व विश्वचेतनावाद्यांच्या भूमिकेमधला हा फरक लक्षात ठेवला पाहिजे. (विश्व-चेतनावादामध्ये चेतना (Idea) प्रमुख मानली जाते, तर भौतिकवादामध्ये वस्तुजात Matter प्रमुख मानली जाते.)

असाच दुसरा महत्त्वाचा फरक तीन लयतत्त्वे-संवाद, विरोध, समतोल-कलेचा निकष म्हणून वापर-ण्याच्या मर्ढेकरांच्या मतामुळे पडतो. विश्वचेतनावादी व अलौकिकतावादी असा कोणताही निकष लावण्याच्या विरोधीच असतील.

कलाकृतीच्या एकसंघतेवर व तिला केंद्र असण्यावर मर्ढेकरांचा विश्वास होताच. कलाकृतींच्या सुंदर किंवा सुबक रचनेवर, तिच्या सुबक व सुसंघटित घाटावर, लयबद्ध, रचनेवर, भावनात्मक लयाच्या केंद्रपूर्ण आकृतीवर मर्ढेकर भर देतात. ते म्हणतात, "भावनात्मक लयाची कलाकृती एकसमवयाच्छेदे करून आपणांस प्रतीत होत असते." (१२९)

ते कलाशैलीला फार महत्त्व देत नाहीत. आशयातील किंवा भावनाभूतीतील घटकांची लयबद्ध रचना कलाकृतीला सुंदर बनवते असे त्यांचे मत आहे.

वाङ्मय व अन्य ललितकलांचे चैतन्यतत्त्व लयतत्त्वच आहे असे त्यांचे ठाम मत होते. (१३०) कलाकृतीच्या घटकांमध्ये, त्यांच्या रचनेमध्ये, घटकांच्या परस्पर-संबंधामध्ये त्यातून निर्माण होणाऱ्या एकसंध अनुभवामध्ये हे लयतत्त्व सापडते असे मर्ढेकर मानीत होते. वाङ्मय या ललितकलेच्या अभिव्यक्तींमध्ये ते या लयतत्त्वाचा, आकाराचा, घाटाचा शोध घेत होते. वाङ्मयातील आशय व आकार या दोन भागांपैकी आकार/आकृती/ घाट या भागाला ते अधिक महत्त्व देत होते कारण त्यांच्या मते आशय तर इतर अनुभवातही असतो. पण वाङ्मयासारख्या ललितकलेत आकार/आकृती/घाट महत्त्वाचा व वैशि-ष्ट्यपूर्ण असतो. त्यामुळेच सौंदर्यानुभूती होते असे त्यांचे ठाम मत होते.

कलेचा उपयोग काय; कलेचा हेतू काय किंवा कलेची फलश्रुती काय हा मर्ढेकरांच्या समोर असलेला प्रश्न होता. त्यावेळच्या मराठीतील वाङ्मयीन वादाचीही त्याला पार्श्वभूमी होती. 'कलेसाठी कला की जीवनासाठी कला', 'शुद्ध कलानंद देणारी कला व नीती, सत्य, बोध देणारी कला' या वादाच्या पार्श्वभूमीवर मर्ढेकरांनी आपले मत मांडले की कलेला कोणताही दृश्य हेतू नसतो. कला हेतुरहित असते. तिला कोणतेही व्यावहारिक, सामाजिक, सांस्कृतिक प्रयोजन नसते. कलेच्या सांस्कृतिक हेतूंना मर्ढेकर 'काडी इतकेही' महत्त्व देत नाहीत. (५२) ते म्हणतात की आधुनिक युगाच्या वैचारिक व व्यावहारिक ध्येयांना कलानिर्मितीचा यत्किंचितही फायदा नाही. (५२) कलाकृतीचा आकार अनुभवणे व हा आनंद उपभोगणे हीच कलेची फलश्रुती आहे असे मर्ढेकरांचे मत होते. (५२) ते म्हणतात, "संवेदनांच्या केवळ अंगभूत गुणांवर गुंफलेल्या 'संवेदना-आकृतीं'पुढे उभे राहून अनिमिष नेत्रांनी फक्त त्यांचाच आस्वाद घेण्यात समाधान मानू

शकलो; आणि रेषा, रंग, घनरूप, ध्वनी इत्यादी संवेदनांच्या लयबद्ध रचनांनी वेडावून जाण्याइतकी नितळ संवेदनाशक्ती टिकवू शकलो व त्या रचनेतून दुसरा कुठला तरी त्या संवेदने व्यतिरिक्त असा अर्थ शोधून काढण्याचा मोह टाळू शकलो; तर तरच अजूनही आपल्याला कलेचे गोडवे गाण्याचा अधिकार राहील आणि दैवी वरदानापेक्षाही श्रेष्ठ अशा वरदानाचे आपण वाटेकरी होऊ." (५२)

मर्ढेकरांची कलाहेतूसंबंधीची ही भूमिका कांट, इतर अतिभौतिकी तत्त्वज्ञ व केवळ कलावादी सौंदर्य वेत्त्यांच्या भूमिकेसारखीच होती. जीवनहेतूवादी विचारवंत, विरोध-विकासवादी मार्क्सवादी विचारवंत, कलेची प्रचारकी भूमिका मांडणारे, नीतिबोध हा कलाहेतु मानणारे, संस्कृतीसंवर्धन हे कलेचे उद्दिष्ट आहे असे मानणारे व कलेला प्रतीक प्रधान मानणारे या साऱ्या कलाहेतुवादी विचारवंतांपेक्षा ही भूमिका वेगळी होती. कलेला प्रतीक-वादी मानणारे यातील सर्वात मवाळ कलाहेतुवादी होत. त्या प्रतिकवादी दृष्टिकोणाविषयी मर्ढेकर म्हणतात, "भारतीय कलेची नितांत सुंदर दृश्ये पाहताना कितीदा तरी मनाला एक विचार पोखरून गेला आहे; त्यांच्या आश्चर्यचकित करून सोडणाऱ्या लयबद्ध रेषा-रंग-घनतृ ह्यांच्या अलौकिक रचना बघितल्या म्हणजे त्यांच्या माथी प्रतीकाचा टिळा लावणाऱ्या दैवाने केवढे क्रूर विडंबन त्यांच्या नशिबी लिहिले आहे, या जाणिवेने मन विषण्ण होते." (४३) मर्ढेकरांचा हा तीव्र भावनोद्रेक केवळ एका आकारवादी सौंदर्यशास्त्रज्ञाचा उद्रेक म्हणून त्याकडे पाहू नये, तर एका खऱ्याखुऱ्या रसिकाची, आनंदवाद्याची सौम्य व योग्य मागणी म्हणून त्याकडे पाहणे योग्य होईल.

वाङ्मयाचे माध्यम भाषा याचा नीट विचार मर्ढेकरांनी केला आहे. निवेदनाकरिता, संवादाकरिता, आशय प्रगटी-करणासाठी भाषा विकसित झाली. ती सतत विकसित होत आहे, बदलत आहे; आपले काम अधिकाधिक समर्थपणे करीत आहे, कार्यक्षमतेने करीत आहे हे मर्ढेकर मान्य करतात.

पण त्याचबरोबर ते सांगतात की भाषा आणि वाङ्-मय हे एकापेक्षा अधिक संवेदनांवर अवलंबून असणारे मिश्र माध्यम आहे. ते ध्वनी, रस-रेषा-घन-आकृती यांच्याशी संबधित असणाऱ्या संगीत, चित्रकला, शिल्पकला या एकाच संवेदनेशी संबंधित असणाऱ्या 'शुद्ध' कलां-पेक्षा वेगळे आहे.

वाङ्मय आणि इतर कलांमध्ये दुसराही फरक असण्याचा तर्क मर्ढेकर करतात. त्यांना वाटते की कवीचे संज्ञान (gnosis) आणि इतर कलावंतांची अनुभूती (आपण संज्ञानाला जाणीव हा शब्द अधिक समकालीन म्हणून वापरू शकतो.) यात मुळात फरक आहे. माध्यमा-तल्या फरकाला हा जाणीवेतला फरक अधिकच तीव्र बनवत असावा. (मर्ढेकर करीत असलेला माध्यम व द्रव्यातला फरक सोप्या शब्दात असा स्पष्ट करता येईल; द्रव्य किंवा सामग्री हे प्रत्येकजण वापरतो, तर माध्यम कलाकार वापरतात त्यामुळे द्रव्य व माध्यम यातला फरक हा गुणात्मक स्वरूपाचा आहे.)

मर्ढेकरांच्या सौंदर्यसिद्धांताचा त्यांच्या 'सौंदर्य आणि साहित्य' या मुख्य पुस्तकाला आधार मानून इथवर विचार केला. आता मर्ढेकरांच्या काही महत्त्वाच्या टीका-कारांच्या म्हणण्याचा इथे विचार करू. तसे मर्ढेकरांच्या सौंदर्यविचारावर बऱ्याच समीक्षकांनी लिहिले आहे. त्यातील बरेच लिखाण गुणवर्णनपर व स्पष्टीकरण स्वरूपाचे आहे. त्यांच्यावर काटेकोरपणे समीक्षा काही टीकाकारांनीच केली आहे. मे. पुं. रेगे, प्रभाकर पाध्ये, रा. भा. पाटणकर, नरहर कुरुंदकर, सुरेंद्र बारलिंगे हे त्यातले काही समीक्षक होते. त्यापैकी प्रभाकर पाध्ये व रा. भा. पाटणकर यांच्याच समीक्षेचा इथे आपण विचार करू. तसे करण्याची दोन खास कारणे आहेत. १) प्रभाकर पाध्ये यांनी 'कलेची क्षितिजे' हे पुस्तक लिहिले व त्याला प्रस्तावना लिहिण्याची मर्ढेकरांना विनंती केली. मर्ढेकरांनी प्रस्तावना लिहिली. पण तीत पाध्यांच्या भूमिकेवर कडक टीका केली. त्या काळात जगभरात व मराठीतही मानसशास्त्रीय समीक्षेचा उदय होत होता. त्या समीक्षेला अनुसरून लिहिले जात होते. प्रभाकर पाध्यानीही या समीक्षेला अनुसरून 'कलेची क्षितिजें' मध्ये लिखाण केले होते. मर्ढेकरांनी त्या पुस्तकाला जी प्रस्तावना लिहिली त्यात पाध्यांचा मानसशास्त्राचा अभ्यास अपुरा आहे असे सूचित झाले होते. पाध्यांच्या मनाला ही टीका लागली. तब्बल वीस वर्षानंतर अमे-रिकेतल्या प्रिन्स्टन विद्यापीठात 'सौंदर्यभावना' या

संकल्पनेचा जीवशास्त्रीय व मानसशास्त्रीय अंगाने दीर्घ सखोल अभ्यास करण्याची त्यांना संधी मिळाली. या अभ्यासाला अनुसरून त्यांनी 'मर्ढेकरांची सौंदर्यमीमांसा' (मौज प्रकाशन, १९६९) हे पुस्तक लिहिले. त्यात मानसशास्त्रीय अभ्यास तर आहेच, पण मर्ढेकरांच्या सौंदर्यविचाराचे विश्लेषणही आहे.

२) रा. भा. पाटणकरांनी तत्त्वज्ञानाच्या मोठ्या चौकटीत मर्ढेकरांचा सौंदर्यविचार तपासून पाहिला आहे. (तसे काम आधी मे. पुं. रेग्यांनी केले होते. रेग्यांचे ते लेख नवभारत पुनःमुद्रित करीत आहे. त्यांचा विचार इथे न करता त्याच पठडीत बसणाऱ्या पाटणकरांच्या लेखाचा विचार इथे प्रस्तुत आहे.) पाटणकरांनी मर्ढेकरांवर लिहिलेला लेख त्यांचा 'साहित्यविचार व सौंदर्यशास्त्र' (मौज, २००१) या पुस्तकात आहे.

प्रथम प्रभाकर पाध्यांच्या मर्ढेकरांवरील टीकेचा विचार ठीक होईल. पाध्यांनी असे दाखवले आहे की मर्ढेकरांच्या सौंदर्यविचारातील महत्त्वाच्या मानता येण्यासारख्या तीन कल्पना लयतत्त्वे, सौंदर्यभावना व कलाकृतीचा आकार–क्लाइव बेल Clive Bell या ब्रिटिश सौंदर्यशास्त्रज्ञाच्या अर्थपूर्ण आकृतिबंध किंवा अर्थपूर्ण आकार Significant form या कल्पनेने प्रभावित झाल्या होत्या. Significant form या शब्द प्रयोगातील अर्थपूर्ण किंवा Significant हे शब्द कलेचा आशय दर्शवितात असे क्लाइव्ह बेलला अभिप्रेत असणार हे उघडच आहे पण बेल तर कलावादी व आकृतिवादी म्हणून त्याने Significant काय असते याचा नीट खुलासा केला नसावा असे पाध्यांना वाटते. मर्ढेकर आपली तीन लयतत्त्वे लावून कलाकृतीतले Significant काय त्याचे स्पष्टीकरण देऊ पाहत होते, वस्तुनिष्ठ सिद्धांत देऊ पाहत होते. पाध्ये म्हणतात, "क्लाइव बेल यांच्या अर्थपूर्ण आकृतिबंधात अर्थ भरण्याचा मर्ढेकरांचा प्रयत्न खरोखर कौतुकास्पद आहे. त्यांच्या या प्रयत्नात प्रतिभेची चमक दिसते तिची वाहवा केली पाहिजे. पण तिचा उपयोग मात्र काही नाही." (पाध्ये,४७) क्लाइव बेलनी सौंदर्यशास्त्र पूर्णतः व्यक्तिनिष्ठ मानले त्याला आपल्या तीन लयतत्त्वांद्वारे कलाटणी देऊन ते वस्तुनिष्ठ बनवायचा जो प्रयत्न मर्ढेकरांनी केला त्याचे पाध्ये कौतुक करतात, पण त्याचवेळी सांगतात की हा प्रयत्न यशस्वी झाला नाही. (४७)

क्लाइव बेल कलास्वादासंबंधी काहीशी गूढ भूमिका घेतो व त्याचा थोडा प्रभाव मर्ढेकरांवर पडला आहे असे पाध्यांचे मत आहे. वस्तूचे अंतिम स्वरूप किंवा खरी वास्तवता म्हणजे विश्वात्मकता किंवा सर्वव्यापी लय अशी गूढवादी भूमिका बेल घेतो व आपली भूमिका गूढवादाला जवळची आहे असे बेल मान्य करतो. पण मर्ढेकर आपण गूढवादी नाहीत असे सांगतात. (पाध्ये, ९०)

पाध्ये म्हणतात की प्रेरणेसाठी, स्फूर्तीसाठी मर्ढेकर भारतीय साहित्यशास्त्राकडे त्यातील रसव्यवस्थेकडे वळलेच नाहीत. त्यांची भूमिका पाश्चात्त्य साहित्य विचाराने प्रभावित झाली होती असे पाध्यांचे म्हणणे आहे. (पाध्ये, १९२)

मर्ढेकरांनी कलास्वादातील कलाकार व कलाकृती या दोन घटकांचा विचार केला, पण समाज (त्याचप्रमाणे काही प्रमाणांत रसिक) या तिसऱ्या घटकाचा त्यांनी विचारच केला नाही असे पाध्ये स्पष्ट करतात. (पाध्ये, १६६) सौंदर्यानुभवावर आधारलेले सौंदर्यभावनेला केंद्रभागी ठेऊन त्यांनी विवेचन केले, पण समाज या विशाल चौकटीचा विचारच केला नाही असे पाध्ये यांचे म्हणणे आहे.

भारतीय साहित्यशास्त्रातली तादात्म्य ही एकच कल्पना त्यांनी स्वीकारली असे राखवून पाध्ये म्हणतात की मर्ढेकरांच्या काळात फार प्रभावी असलेल्या फ्राईडचा व कलेमुळे इच्छापूर्ती होते या त्याच्या सिद्धांतांचा स्पर्शही त्यांना झाला नव्हता. (पाध्ये १९५, १९७)

सौंदर्याला स्वायत्त मूल्य असते व त्याच्यापासून मिळणारा आनंद एकात्म, एकजिनसी असतो असे मर्ढेकरांचे मत होते हे पाध्ये स्पष्ट करतात. (पाध्ये, २०१) पण त्याचवेळी हे पण ते सांगतात की सौंदर्यवृत्ती निव्वळ संवेदनाअनुभवात रमते ही मर्ढेकरांची भूमिका त्यांना अमान्य आहे. (पाध्ये, १६८) पाध्यांची भूमिका अशी आहे की रसिकाच्या स्व-रस-रंजनात्म बोधनेतून सौंदर्यवृत्ती व सौंदर्यभावना निर्माण होतात.

मर्ढेकरांनी कलाकृतीची लयबद्धता, ती देत असलेला

सौंदर्यानुभव व तीमुळे मिळणारा आनंद या तीन गोष्टींवर भर दिला तरी स्वरसरंजनात्मकता लक्षात घेतली नाही असे पाध्यांचे मत आहे. (पाध्ये, २०६)

काव्यानंद एकात्म असतो आणि तो तत्काळ होणारा असतो असे मर्ढेकरांचे मत होते असे सांगून पाध्ये म्हणतात की मर्ढेकरांना वाटत होते की 'हृदयाचा भडका होऊन' मराठी लेखक लिहीत नाहीत व वाचकाच्या मनात हलकल्लोळ ते उठवीत नाहीत याचे मर्ढेकरांना दुःख होत होते. मर्ढेकरांनी मराठी समीक्षेवर व सौंदर्य-शास्त्रावर जो मोठा प्रभाव टाकला, जी मोठी छाप टाकली त्याने "त्यांचे प्रत्येक विधान विवाद्य किंवा चूक ठरले तरी मराठी साहित्यशास्त्रातल्या त्यांच्या स्थानाला धक्का लागणार नाही" असे पाध्यांना वाटते ते अगदी बरोबर आहे. (पाध्ये, २०६)

आता आपण रा. भा. पाटणकरांच्या मर्ढेकर समीक्षेचा विचार करू. १९७० नंतरचे रा. भा. पाटणकर हे महत्त्वाचे आघाडीचे समीक्षक व श्रेष्ठ सौंदर्यशास्त्रज्ञ होते. त्यांनी मर्ढेकरांच्या सौंदर्यविचाराची दखल घेणे स्वाभाविक होते. 'सौंदर्यमीमांसा' (मौज, १९७४) या मराठीतील सौंदर्यशास्त्रविषयक पायाभूत ग्रंथात व 'साहित्य-विचार आणि सौंदर्यशास्त्र' (मौज, २००१) या पुस्तकात त्यांनी मर्ढेकरांच्या सौंदर्यशास्त्रीय लिखाणाचा विचार केला आहे.

मर्ढेकर स्वतःला वास्तववादी (म्हणजे सौंदर्यवस्तू अस्तित्वात असते असे मानणारे) मानत असले तरी मुख्यतः ते विश्वचैतन्यवादी परंपरेतील होते असे पाटणकर मर्ढेकरांचे लिखाण संदर्भाला घेऊन दाखवतात. विश्वचैतन्य-वादी सौंदर्यशास्त्राची मुख्यतः चार लक्षणे आहेत असे पाटणकर मांडतात : १) कलेच्या प्राकृत स्वरूपाशी तिच्या सौंदर्याचा संबंध नसून ती देत असलेल्या इंद्रिय संवेद्य स्वरूपाशी तो संबंध असतो. २) कलाकृतीची रचना ज्ञानात्मक व व्यवहारात्मक नियमांनुसार होत नसून 'भावलेल्या संगतीचे' ती एक उदाहरण असते. ३) ज्ञाता व कर्ता या भूमिकात कलास्वादक नसतो, त्याची भूमिका तटस्थ अवलोकन कर्त्याची असते. ४) कलास्वादामुळे मिळणारा आनंद केवल सुखाच्या स्वरू-पाचा अलौकिक आनंद असतो व लौकिकाचे बंधन त्याच्यावर नसते.

मर्ढेकर या चारही गोष्टी मानतात म्हणून त्यांची भूमिका विश्वचैतन्यवादी, अलौकिकतावादी ठरते. त्यांच्या भूमिकेत आस्वादप्रक्रिया अलौकिक मानली आहे व कलेला स्वायत्त मानलेले आहे. या गोष्टी अगदी सहजपणे त्यांना विश्वचैतन्यवादी व स्वायत्ततावादी बनवतात असे पाटणकर म्हणतात. मर्ढेकरांनी क्लाइव बेलचा व बर्ट्रंड रसेलचा तार्किक रचनावादाचा सिद्धांत (Logical Constructivism) यांचा आपल्या विवेचनात मेळ घालायचा प्रयत्न केला व तो फसला असे प्रभाकर पाध्ये यांचे मत होते; पण पाटणकर दाखवितात की बर्ट्रंड रसेलच्या तार्किक रचनावादाचा काहीच संबंध मर्ढेकरांच्या सौंदर्यविचारात दिसत नाही. त्यांच्या लिखाणात तसे कुठे आढळत नाही असे पाटणकरांचे मत आहे.

जेव्हा मर्ढेकर आपल्या लिखाणात सौंदर्याच्या तीन लयतत्त्वांचा–संवाद, विरोध, समतोल–पुरस्कार करतात व त्यांना सौंदर्याचा निकष मानतात तेव्हा ते विश्वचैतन्यवादी विचारवंतांपेक्षा अगदी वेगळी भूमिका घेतात. कोणताही अलौकिकतावादी व विश्वचैतन्यवादी विचारवंत कलेचे निकष सांगणार नाही. कलेपासून मिळणारा निर्हेतुक आनंद हीच त्याच्यादृष्टीने कलेची फलश्रुती असेल, कलेचे निकष सांगणे त्याच्या सैद्धांतिक भूमिकेच्या विरोधी ठरेल. मर्ढेकर मात्र असे निकष सांगतात. ते सांगत असलेले लयतत्त्वे हे निकष वैशिष्ट्यपूर्ण नाहीत व व्यवहारातल्या इतर बऱ्याच असुंदर गोष्टींच्या संदर्भात ही तीन लयतत्त्वे सापडू शकतात असे पाटणकर दाखवून देतात.

कलेचे द्रव्य व कलेचे माध्यम या दोन्हीतला फरक मर्ढेकरांनी दाखवला हे त्यांच्या मोठेपणाचे गमक आहे असे बरेच मराठी समीक्षक मानतात. पाटणकर मात्र असे दाखवतात की हे आधीच कांटपासूनच्या अलौकिक-तावादी व विश्वचैतन्यवादी विचारवंतांनी केले आहे. कलेचे द्रव्य व कलेचे माध्यम यातील फरक दाखवणारे मर्ढेकर पहिले विचारवंत नव्हते असे पाटणकर स्पष्ट करतात.

आपल्या मुद्द्याच्या समर्थनासाठी पाटणकर संगीतज्ज्ञ अशोक रानडे यांचे मत सांगतात की विशुद्ध संवेदनांची

व शुद्ध कलेची मर्ढेकरांची संकल्पना विवाद्य असून त्यांचे सारे विवेचन 'दृश्य कलांच्या ओझ्याने वाकले आहे.' (सौंदर्यमीमांसा, ४२२)

पाटणकर मांडतात की मर्ढेकरांचे फक्त एक मतच हे वास्तववादी आहेत या दाव्याला समर्थन देणारे आहे. ते म्हणजे, "सौंदर्याचे अस्तित्व अनुभूतीवर अवलंबून नाही" हा त्यांचा दावा. पण ते पुढे सांगतात की अनेक रचनावादी सौंदर्यशास्त्रज्ञ सौंदर्याचे अस्तित्व मानतात. मर्ढेकर त्या इतर रचनावाद्यांप्रमाणे भूमिका घेतात व अन्य बाबतीत विश्वचैतन्यवाद्यांप्रमाणे भूमिका घेतात.

मर्ढेकरांच्या सौंदर्यविचारावर अनेक मराठी समीक्षकांनी व सौंदर्यशास्त्रज्ञांनी लिहिले. त्यातील मे. पुं. रेगे, सुरेंद्र बारलिंगे, नरहर कुरुंदकर यांचीही समीक्षा महत्त्वाची आहे. इथे फक्त प्रभाकर पाध्ये व रा. भा. पाटणकर यांच्या समीक्षेचा विचार केला आहे कारण त्या दोन्ही समीक्षणात जवळजवळ सर्व मुद्दे विचारात घेतले गेले आहेत.

मर्ढेकरांनी आपल्या लिखाणात (बहुधा अजाणताच) विश्वचैतन्यवादी व वास्तववादी रचनावादी भूमिका घेतली याचे एक कारण संभवते. १९४० च्या दशकातल्या मराठी समीक्षेत जीवनवादी व रचनावादी भूमिकातला संघर्ष जोमाने चालू ठेवला गेला. मर्ढेकरांसारख्या समीक्षकांसमोरचे निश्चित वैचारिक भूमिका घेण्याचे पर्याय त्यावेळी मर्यादित होते. त्या काळात पाश्चिमात्त्य तत्त्वज्ञानात विश्वचैतन्यवादी भूमिका प्रभावी ठरली होती. मर्ढेकरांवर त्या भूमिकेचा प्रभाव पडणे स्वाभाविक होते. तेव्हा मर्ढेकरांच्या भूमिकेत विश्वचैतन्यवाद व वास्तववादी रचनावादाचे मिश्रण आढळणे स्वाभाविक होते.

मर्ढेकर तत्त्वज्ञानाचे विद्यार्थी नव्हते. आपल्या वैचारिक भूमिकेतील अडचणीची स्थाने, विसंगती, विरोध त्यांना तत्त्वज्ञानाच्या अंगाने जाणवणे कठीण होते. तरी त्यांनी आपल्या परीने त्यावेळचे व सार्वकालिक सौंदर्यशास्त्रीय प्रश्न विचारात घेऊन आपला सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धांत उभारायचा प्रयत्न केला.

त्या काळात मराठीत व इतर भारतीय भाषात लोकप्रिय असलेला रससिद्धांत, रसचर्चा मर्ढेकरांनी नाकारली असली तरी भारतीय साहित्यशास्त्रात विश्वचैतन्यवादाचा (उदाहरणार्थ, रस ही संकल्पना) व रचनावादाचा (उदाहरणार्थ, ध्वनि, औचित्यविचार इत्यादी) जो मेळ घातला होता, त्यातून मर्ढेकर पूर्णपणे सुटले होते असे म्हणता येणार नाही. (या मिश्रणाचे मर्ढेकर आपल्या सौंदर्यसिद्धांतात पुनर्विधान restatement करतात असेही म्हणता येईल.)

१९४० च्या दशकात मराठी समीक्षेत रसचर्चा, शब्दशक्ती, कलानुभवाचे अलौकिकत्व, जीवनवाद, नीतीवाद यांचे सम्राज्य होते, त्या काळात मर्ढेकरांनी रचनावाद व आकृतिवादाला मराठी समीक्षेत मानाचे स्थान मिळवून दिले; मराठी समीक्षापरंपरेचा एक भाग बनवले. हे फार मोठे ऐतिहासिक काम त्यांनी केले. आज मर्ढेकर विचार त्या मराठी समीक्षापरंपरेचा अविभाज्य भाग बनून राहिला आहे. प्रभाकर पाध्यांनी मोठ्या आदराने मर्ढेकरांच्या या स्थानाचा उल्लेख आपल्या 'मर्ढेकरांची सौंदर्यमीमांसा' या ग्रंथात केला आहे. (मर्ढेकरांची सौंदर्यमीमांसा, २०६).

संदर्भ :

(मर्ढेकर, पाटणकर, पाध्ये यांच्या या सूचीत दिलेल्या ग्रंथाचा उल्लेख कंसातल्या पृष्ठसंख्येत आहे.)

१. बा. सी. मर्ढेकर, 'सौंदर्य आणि साहित्य' (मौज, १९९२ प. आ. १९५५)
२. प्रभाकर पाध्ये, 'मर्ढेकरांची सौंदर्यमीमांसा' (मौज, १९७०)
३. रा. भा. पाटणकर, 'सौंदर्य मीमांसा' (मौज आणि इस्थेटिक्स सोसायटी, १९७४)
४. रा. भा. पाटणकर, 'साहित्यविचार आणि सौंदर्यशास्त्र' (मौज, २००१)
५. वसंत दावतर (संपादक) 'मराठी टीका' (मेहता पब्लिशिंग हाऊस, दुसरी आवृत्ती १९९६)
६. प्रदक्षिणा : अर्वाचीन मराठी साहित्याचा चिकित्सक आढावा भाग १ (कॉन्टिनेण्टल प्रकाशन, सातवी आवृत्ती १९८०)
७. 'मराठी समीक्षा' संपादक : रा. श्री. जोग, वा. ल. कुलकर्णी, श्री. पु. भागवत (मुंबई विश्वविद्यालय प्रकाशन, प्रकाशन वर्ष दिले नाही.)
८. यशवंत मनोहर, 'बाळ सीताराम मर्ढेकर' (साहित्य अकादमी, दिल्ली तिसरी आवृत्ती, १९९७)





'मस्तली इच्छेची काया'*

– प्रा. डॉ. सुधीर रसाळ

मस्तली इच्छेची काया। ईर्ष्या, अहंता, असूया
बोचती, जैशी कीं सुया। इंजेक्शनी।।

इंजेक्शनें वाढे शक्ती। इंजेक्शनें जाई भीती,
इंजेक्शनें लठ्ठ होती। बुद्धि–स्नायू।।

इंजेक्शनें पैसा मिळे। आणि पारंब्या तैशीं मुळें
रोगी–डाक्तरांचींही कुळें। पोसतात।।

झाली इच्छा ऐशी पुष्ट। आतां ओढवे अरिष्ट,
कैसें निवडावें इष्ट। उद्दिष्ट तें।।

अंधारलें अंतर्याम। दिला जेव्हां क्लोरोफार्म;
शक्ति असूनिही वर्म। निपचित।।

अंगीं कुडते–धोतर। आणि डोक्यावरी छप्पर,
भिंतीपल्याड वावर। डाक्तरांचा।।

संज्ञा पावे अंतर्धान। मंत्रावीण चाले यज्ञ;
सगळे धन्वंतरी प्राज्ञ। मीच रोगी!।।

बा. सी. मर्ढेकर

आधुनिक विज्ञानप्रणित यंत्रसंस्कृती आणि जीवन-पद्धती यांतून जन्माला आलेल्या मानवी वेदना मर्ढेकरांच्या अनेक कवितांतून प्रकट झाल्या आहेत. या आधुनिक संस्कृती मानवाच्या स्वाभाविक अस्तित्वाला विरोधी रूप, त्याचे भीषणत्व याचे चित्रही मर्ढेकरांनी अनेक कवितांतून रेखाटले आहे. 'मस्तली इच्छेची काया' ही त्यापैकीच एक कविता आहे. विज्ञानप्रणित यंत्रसंस्कृतीने मानवाचे स्वाभाविक, नैसर्गिक जगणे मोडीत काढले. त्याऐवजी मानवाच्या पदरात जे जीवन तिने टाकले त्यातून दुःखेच अधिक निर्माण झाली. मर्ढेकरांच्या काव्या-तील ही एक महत्त्वाची जाणीव आहे. मानव हा त्याच्या भोवतालच्या निसर्गाचा एक घटक आहे. परंतु त्याचे या निसर्गाशी असलेले रक्ताचे नाते त्याने स्वतःच, आधुनिक संस्कृती निर्माण करून तोडून टाकले. बुद्धीच्या द्वारा त्याने अनेक वैज्ञानिक सत्ये शोधून काढली. या सत्यांचा वापर करून त्याने भौतिक सुखसमृद्धी प्राप्त करून देणारे तंत्रज्ञान विकसित केले. या तंत्रज्ञानाने जन्माला घातलेल्या यंत्रांनी सुखोपभोग देणारी उत्पादने प्रचंड प्रमाणात उपलब्ध करून दिली. यातून एक नवी अर्थव्यवस्था, नवी जीवनपद्धती तयार होत गेली. हे सर्व घडत असताना निसर्गाशी त्याचे असलेले नातेच नुसते तुटले नाही तर मनुष्यप्राणी म्हणून निसर्गतः ज्या ज्या गोष्टी त्याला लाभल्या होत्या त्यातही ढवळाढवळ केली गेली. मानवी जीवनात होणाऱ्या ढवळाढवळीमुळे निर्माण झालेल्या विकृत रूपाचे चित्र या कवितेत मर्ढेकरांना रेखाटायचे आहे.

आधुनिक पाश्चात्त्य वैद्यकाची प्रतिमा या कवितेच्या केंद्रस्थानी आहे. मानवाचे विकार, त्याच्या विकृती, दूर करण्याचे त्याचे शरीर निरोगी बनवून त्याला त्याचे प्राकृतिक रूप परत मिळवून देण्याचे कार्य वैद्यक करते. याऐवजी ते जर शरीरयंत्रणेची स्वाभाविक व्यवस्था बदलण्याचे निसर्गदत्त क्षमतांमध्ये फेरफार करण्याचे प्रयत्न करू लागले तर त्यातून त्याच्या शरीरयंत्रणेचे, किंबहुना त्याच्या अस्तित्वाचे, नवनवे प्रश्न निर्माण होऊ शकतात. आधुनिक विज्ञानसंस्कृतीचे प्रतीक म्हणून आधुनिक वैद्यकाची योजना मर्ढेकरांनी केली आहे. आधुनिक वैद्यकाप्रमाणेच ही नवी संस्कृती मानवाच्या नैसर्गिक – स्वाभाविक जीवनात ढवळाढवळ करते आणि त्यामुळे अंतिमतः त्याचे माणूस-पण लुप्त होऊन जाते, ही जाणीव त्यांना व्यक्त करायची आहे.

रोग लवकर बरे व्हावेत, शरीरात निर्माण झालेल्या त्रुटी चटकन दूर व्हाव्या म्हणून शरीरात त्वचेतून औषधे टोचण्याची युक्ती मानवाने शोधून काढली; इंजेक्शनमुळे रोग तात्काळ बरे करण्यात जे यश आले ते अद्‌भुतच होते. त्यामुळे प्रत्येक वेळी इंजेक्शन देऊन डॉक्टराने आपल्याल्या चटकन बरे करावे अशी अपेक्षा माणूस करू लागला. इंजेक्शन ही त्याला आधुनिक संजीवनी

वाटू लागली; आणि परमेश्वरावर असावी अशी इंजेक्शन-वर त्याची श्रद्धा बसली.

आधुनिक काळात शल्यशास्त्राचाही विकास झाला. क्लोरोफॉर्म देऊन, रोग्याला बधिर करून शस्त्रक्रिया केली जाऊ लागली. आधुनिक वैद्यकातील इंजेक्शन आणि क्लोरोफॉर्म अशा दोन प्रतिमा मर्ढेकरांनी या कवितेत योजिल्या आहेत. या आधुनिक वैद्यकीय प्रतिमांमधून आधुनिक जीवनपद्धतीवर ते एक प्रकारचे भाष्य करीत आहेत.

माणसाला स्वतःचे नैसर्गिक जीवन जगण्यासाठी हव्या असलेल्या गोष्टी योग्य प्रमाणात निसर्गाने त्याला बहाल केल्या. निसर्गाने दिलेल्या वासना-इच्छांची पूर्तता करता येईल अशी साधने शोधून काढणारी बुद्धीही त्याला निसर्गाकडून प्राप्त झाली. परंतु आधुनिक यंत्रयुगाने वासना-इच्छांचे नैसर्गिक गणित मोडीत काढले. मानवाच्या इच्छा जर तीव्र अगर पुष्ट केल्या गेल्या तर उपभोग्य वस्तूंची त्याची मागणी वाढणार; नवनव्या उपभोग्य वस्तू शोधून काढल्या जाव्या अशी अपेक्षा तो करणार. मग त्याची बुद्धी आणि बुद्धिप्राप्त विज्ञान व तंत्रविद्या नवनव्या उपभोग्य वस्तूंचा शोध लावून मानवाला त्या उपलब्ध करून देणार. बुद्धी आणि विज्ञान यांचे हेच प्रमुख उद्दिष्ट होणार. ही सर्व प्रक्रिया जर चालू ठेवायची असेल तर माणसाच्या इच्छा सतत मस्तिल्या जातील याची योजना केली पाहिजे हे आधुनिक संस्कृतीने ओळखले. मग यंत्रांच्या साहाय्याने वस्तूंचे एकीकडे अफाट उत्पादन केले जाऊ लागले आणि त्यांना भरपूर मोठी बाजारपेठ मिळावी म्हणून त्याबद्दलच्या ग्राहकांच्या इच्छा बलिष्ठ करण्यावर भर दिला जाऊ लागला. वस्तूप-भोगाची अधिक इच्छा, म्हणून त्या उपभोग्य वस्तूंचा अधिक खप, उपभोग्य वस्तूंचा अधिक खप म्हणून तिचे अधिक उत्पादन, तिचे अधिक उत्पादन म्हणून तिच्यापासून अधिक नफा, अधिक नफा म्हणून मजुरांना अधिक वेतन, अधिक वेतन म्हणून त्यांची वाढलेली क्रयशक्ती आणि वाढलेल्या क्रयशक्तीमुळे उपभोगाची अधिक इच्छा, असे एक अखंड फिरणारे चक्र अस्तित्वात आले. मानवाची सुखोपभोगाची वाढलेली इच्छा हा आधुनिक अर्थव्यवस्थेचा पाया आहे. ह्या आधुनिक यंत्र-प्रधान भांडवलशाही अर्थव्यवस्थेच्या संदर्भात या कवितेचा विचार करावा लागतो.

या कवितेचे दोन भाग पडतात. पहिल्या तीन ओव्यांचा एक आणि उरलेल्या चार ओव्यांचा दुसरा, असे हे दोन भाग आहेत. पूर्वार्धात इंजेक्शनमाहात्म्य सांगितले असून उत्तरार्धात इंजेक्शनच्या विपरीत परिणामाचे चित्र रेखाटले आहे. इंजेक्शनमाहात्म्याचा स्वर व्याज-श्रद्धेचा आहे. त्यामुळे हे माहात्म्य उपहासपर झाले आहे. भावनिकदृष्ट्या उत्तरार्धाचे दोन तुकडे पडतात. चौथ्या आणि पाचव्या कडव्यांचा भावनिक स्वर गांभीर्याचा आहे. आधीच्या भागातील उपहास येथे गांभीर्यात रूपांतरित होतो. सहाव्या-सातव्या कडव्यात गांभीर्याचे रूपांतर मिस्किलपणात होते. परंतु पहिल्या भागातील श्रद्धेप्रमाणेच हा मिस्किल-पणाही कृतक स्वरूपाचा असून संपूर्ण कवितेच्या गंभीर स्वराला तो बलिष्ठ करणारा आहे.

ही कविता भाष्यात्मक स्वरूपाची आहे. भोवताली सर्वच धन्वंतरी असलेल्या वातावरणातील एक खेडूत 'रोगी' भाष्य करीत आहे. त्याच्या खेडुतपणाचा विचार नंतर करू. या यंत्रयुगीन औद्योगिक संस्कृतीच्या विळख्यात सापडलेला तो एक ठणठणीत प्रकृतीचा 'रोगी' आहे. 'शक्ती' असूनही त्याचे वर्म निपचित पडले आहे. आपल्या वाट्याला आलेल्या प्राक्तनाची कथा तो सांगतो आहे. आपल्या भोवतीचे वातावरण विरोधी असून आपल्या-सारख्या प्राकृतिक जीवन लाभलेल्या माणसाला ते योजना-पूर्वक रोगी बनवीत असल्याची त्याला जाणीव आहे. या विरोधी परिस्थितीवर भाष्य करताना स्वाभाविकपणे त्याचा उपहासाचा आणि मिस्किलपणाचा स्वर लागला आहे. त्यांमागे मात्र गांभीर्याचा मुख्य स्वर आहे.

या कवितेत मर्ढेकरांनी साडेतीन चरणांच्या स्त्रीगीतात वापरल्या जाणाऱ्या ओवीची योजना केली आहे. आठ आठ अक्षरांच्या तीन ओळी आणि चार अक्षरांची चौथी ओळ अशी तिची रचना आहे. येथे प्रत्येक ओवीत अक्षरसंख्या काटेकोरपणे सांभाळली गेली असल्यामुळे या कवितेला धावती लय प्राप्त झाली आहे. माधवराव पटवर्धनांनी या ओवी छंदाला पुष्पगुच्छ छंद असे नाव दिले आहे. या प्रकारच्या छंदात आध्यात्मिक, महात्म्यपर रचना होत असल्यामुळे मर्ढेकरांच्या या कवितेला आध्या-

त्मिक स्वाद प्राप्त होतो. आध्यात्मिक काव्यात भेटणाऱ्या षड्रिपूंची आठवण करून देणारे इच्छा, ईर्ष्या, अहंता, असूया हे शब्द येथे दिसतात. त्याप्रमाणेच मध्ययुगीन आध्यात्मिक काव्यात आढळणारे अरिष्ट, अंतर्याम, मंत्र, यज्ञ हे शब्दही आपणांस आध्यात्मिक काव्य वाचीत असल्याचा भास करून देतात. याशिवाय पहिल्या तीन ओव्या माहात्म्यपर स्वरूपाच्या असल्यामुळे तर आपण आध्यात्मिक काव्य वाचीत आहोत याची खात्री पटू लागते. आध्यात्मिक काव्यात ज्याप्रमाणे ऐहिक संसारावर टीका करीत आध्यात्मिक मूल्यांचा पुरस्कार केला जातो त्याप्रमाणे येथे आधुनिक संस्कृतीवर टीका करून एक वेगळी मूल्यव्यवस्था सूचित केली जाते. थोडक्यात, आध्यात्मिक काव्याचा घाट मर्ढेकरांनी या कवितेत वापरला आहे.

या कवितेचे पहिले कडवे दोन अर्थांचे सूचन करते. इंजेक्शनात जशा सुया बोचाव्या तशा ईर्ष्या, अहंता आणि असूया बोचतात आणि इच्छेची काया मस्तली जाते. हे तर येथे त्यांना अभिप्रेत आहेच; परंतु याशिवाय, इच्छेची काया मस्तली की इंजेक्शनात जशा सुया बोचतात तशा ईर्ष्या, अहंता, असूया बोचू लागतात. हेही मर्ढेकरांना अभिप्रेत आहे. इच्छा व या अन्य वृत्ती परस्पराश्रयी असून त्या एकत्रच नांदतात, असे म्हणता येईल. ईर्ष्या, अहंता, असूया या वृत्ती जागृत झाल्या की, इच्छाही 'मस्तवाल' होते. अमुक एकाजवळ अमुक एक गोष्ट आहे आणि ती माझ्याजवळ नाही ही असूयेची बोचणी त्या गोष्टीबद्दल तीव्र इच्छा निर्माण करते. अर्थात हे होताना ईर्ष्याही जागृत झालेली असते. अमुक एक गोष्ट आपल्याला मिळवायची आहे परंतु ती दुसऱ्यालाही हवी आहे ही जाणीव ईर्ष्या जागृत करते आणि त्यामुळे त्या गोष्टीची इच्छा बलवत्तर होते. अहंतेचेही असेच. मी अमुक एक गोष्ट मिळवू शकतो, ती मिळवण्याची क्षमता माझ्याजवळ आहे, तशी अहंता जागृत झाली की त्या गोष्टीबद्दलची इच्छा स्वाभाविकपणे बलिष्ठ होते. परंतु ही प्रक्रिया इच्छा तीव्र होण्यापासूनही सुरू होऊ शकते. एखाद्या गोष्टीबद्दल इच्छा तीव्र होते आणि ती ज्याच्याजवळ आहे त्याच्याबद्दल असूयेची, मी कोणत्याही प्रकारे ती मिळवीनच या ईर्ष्येची आणि ती मिळवण्याची ताकद माझ्यामध्ये आहे या अहंतेची बोचणी व्हायला लागते. या तिन्ही वृत्ती इच्छेशी संलग्न आहेत. तेव्हा इच्छेचे मस्तणे हे या तिन्ही वृत्तींचे तीव्र होणेच असते, किंवा या तिन्ही वृत्तींचे तीव्र होणे हे इच्छेचे मस्तणेच असते. अशा प्रकारे या संदिग्ध कडव्यातून दोन्ही अर्थ आपणास प्राप्त होतात.

पहिल्या कडव्यात 'टोचती' असा शब्द न वापरता 'बोचती' असा शब्द मर्ढेकर वापरीत आहेत. 'बोचती' या शब्दात 'टोचती'चे सर्व अर्थ आहेतच, परंतु त्याशिवाय मनाला अस्वस्थ करून टाकणारी वेदनेची जाणीवही या अर्थात समाविष्ट आहे. टोचणाऱ्या वस्तूमुळे होणारी वेदना दूर करण्याच्या प्रेरणेचा संदर्भही 'बोचती' या शब्दातून सूचित होतो. टोचणाऱ्या वस्तूचा नकोसेपणा आणि जी वस्तू दूर करून तिची टोचणी थांबण्याच्या प्रेरणेचा संदर्भ व्यक्त करण्यासाठी मर्ढेकर 'बोचती' या शब्दाची योजना करीत आहेत. या कवितेतील निवेदकाला ईर्ष्या, अहंता, असूया यांची मनाला लागलेली बोच नकोशी वाटते आणि ती नाहीशी व्हावी असेही वाटते.

या कवितेतील निवेदक एक खेडूत असल्याचा उल्लेख आधीच आला आहे. त्याला 'रोगी' ठरवून त्याच्या इच्छेची काया मस्तवण्यासाठी त्याला ईर्ष्या, अहंता, असूया यांची 'इंजेक्शने' दिली जात आहेत. येथे रोग्याच्या मर्जीचा प्रश्नच निर्माण होत नाही. कारण त्याच्या 'भल्यासाठीच' ती त्याला देण्यात येत आहेत. या इंजेक्शनांचे फायदेही त्याला पटवून देण्यात आले आहेत. या रोग्याभोवतालच्या सर्वांना या इंजेक्शनांचे फायदे पटलेले आहेत. ही सर्वमान्य गोष्ट या रोग्यानेही स्वीकारली पाहिजे असे डॉक्टरांना आणि भोवतालच्या जगाला वाटते. परंतु तरीही हा रोगी मनातून इंजेक्शनांच्या गरजेबद्दल व फायद्याबद्दल साशंक आहे. इंजेक्शनांच्या गरजेबद्दल व फायद्यांबद्दल रोग्यावर येत गेलेले दडपण आणि त्याबद्दलची त्याची साशंकता याची अभिव्यक्ती मर्ढेकरांना करायची आहे. म्हणूनच या कवितेच्या सुरुवातीच्या कडव्यात उपहास आला आहे. रोगी या कडव्यात इंजेक्शनमाहात्म्य सांगत असला तरी त्याला ते मुळातून मान्य नसल्यामुळे ते उपहासरूपात प्रकट होत आहे. या माहात्म्यात येणाऱ्या 'मस्तली', 'लठ्ठ' या शब्दांमुळे यातील उपहासाचा स्वर स्पष्ट होतो.

हे जर सरळ माहात्म्यवर्णन असते तर असे निंदाव्यंजक शब्द आणि 'पैसा मिळणे', 'कूळ पोसणे' हे नापसंतीची, निंदेची सूचना देणारे वाक्प्रयोग या माहात्म्यवर्णनात आले नसते.

आधुनिक विज्ञानप्रणित यंत्रयुगात सुखाने जगण्यासाठी ज्या ज्या गोष्टी आवश्यक आहेत त्या त्या इंजेक्शनद्वारे मिळू शकतात, आणि सुखाने जगण्यासाठी ज्या ज्या गोष्टी टाळायला हव्या त्या त्या इंजेक्शनमुळे नाहीशा होतात. सुखाने जगायला शक्ती हवी; बुद्धी हवी. बुद्धीने विज्ञानाच्या केलेल्या प्रगतीमुळे तर ही सुखे उपलब्ध झाली! तेव्हा ती अधिकाधिक बलिष्ठ होणे आवश्यकच आहे. शक्तीमुळे या सुखदायक वस्तूंवर ताबा मिळवता येतो; त्या भोगण्याची क्षमता वाढते. तेव्हा या इंजेक्शनांमुळे हेही साध्य होते. ही सुखे निरामयपणे, निर्धास्तपणे भोगायला भीतीचा लवलेशही मनात नको. इंजेक्शनांमुळे तीही जाते. अनामिक भीतीचा सातत्याने जाणवणारा ताण ही आधुनिक संस्कृतीची देणगी आहे. या भीतीचे संदर्भ मर्ढेकरांच्या कवितेत अनेकदा येतात. सामाजिक, राजकीय, आर्थिक संस्थांचे एक अतिशय गुंतागुंतीचे जाळे मानवाने निर्माण केले. हे इतके गुंतागुंतीचे बनत गेले की त्याचे समग्र रूप आणि त्याच्या घटकांचे आंतरिक नाते याचे माणसालाच नीट आकलन होईनासे झाले. या जाळ्यात अडकल्याची आणि यातून कधी काय घडेल हे उमजत नसल्याने निर्माण होणाऱ्या भीतीची भावना त्याला ग्रासून टाकते. त्यामुळे प्राप्त झालेली सुखे त्याला निरामय-पणे भोगता येत नाहीत. परंतु चिंतेचे काहीच कारण नाही. ईर्ष्या, अहंता, असूया यांच्या इंजेक्शनांमुळे ही भीतीही नाहीशी होते!

या कवितेत मर्ढेकरांनी इच्छा, बुद्धी, ईर्ष्या, असूया, अहंता या अमूर्त, मनोगोचर संकल्पनांना मूर्त, इंद्रियगोचर पदार्थांचे रूप दिलेले आहे. 'मस्तली इच्छेची काया' या ओळीत मस्तलेल्या जनावराची सुप्त प्रतिमा आहे. 'काया' या शब्दातून ती सुचवली जाते. इच्छेचे जनावर मस्तले जात असल्याची येथे सूचना आहे. 'मस्तणे' हा शब्द दोन संदर्भ सुचवतो. जनावरे कापण्यापूर्वी त्यांच्या स्नायूंची आणि चरबीची वाढ करणारी औषधी, इंजेक्शने त्यांना दिली जातात. त्यामुळे त्यांची भूक, खाण्याची इच्छा खूप वाढते. त्यांचा आकार वजन वाढले की ती आक्रमक बनतात. वाढलेल्या इच्छांची तृप्ती करण्यासाठी ती आक्रमक वर्तन करू लागतात. त्यांच्या आक्रमकतेसाठी आपण 'मस्तवाल' हा शब्द वापरतो. 'मस्तणे' हा शब्द जनावरांच्या माजासाठीही वापरला जातो. ती माजावर आली की त्यांची कामेच्छा तीव्र होते; तिच्या तृप्तीसाठी ती मस्तवाल होतात. आधुनिक संस्कृतीत उपभोगेच्छा तीव्र व आक्रमक बनवल्या जात आहेत, हे मर्ढेकर 'मस्तली' या शब्दातून आणि त्यामागील सुप्त प्रतिमेतून व्यक्त करीत आहेत.

'बुद्धी' या मनोगोचर संकल्पनेला त्यांनी सजीव प्राण्याच्या अवयवाचे रूप दिले असून या इंजेक्शनांमुळे या अवयवाचे स्नायू 'लठ्ठ' होतात असे म्हटले आहे. मस्तवलेला प्राणी 'लठ्ठ' झालेला असतो. माजलेल्या मस्तवाल माणसाला 'लठ्ठ्या' ही शिवी दिली जाते. तिच्यातून बिनडोक, (जो सारासार विवेक करीत नाहीत असा, या अर्थाने), आक्रमक होऊन इच्छा भागवणारा, हे अर्थही सुचवले जातात. कापण्यापूर्वी जनावरांना 'लठ्ठ' केले जाते. याचा उल्लेख आधी आलेला आहेच. विज्ञानाचा व तंत्रज्ञानाचा विकास हे बुद्धीचे काम आहे ते करण्याची क्षमता बुद्धीच्या स्नायूंच्या लठ्ठपणावर अवलंबून आहे. म्हणून येथे 'बलिष्ठ' असा अर्थ तर आहेच; पण त्याबरोबर विवेकशून्यता, आक्रमकता या अर्थच्छटाही आहेत. लठ्ठा-वलेला प्राणी ज्याप्रमाणे विवेकशून्यतेने, आक्रमक होऊन आपल्या आंधळ्या इच्छा तृप्त करून घेण्याशिवाय काहीच करीत नाही तशी मस्तवलेली इच्छेची काया आणि लठ्ठ बनवलेली बुद्धी ही सुद्धा सुखोपभोगप्राप्तीशिवाय दुसरे काहीच करीत नाही. (येथे गावात मोकाट सुटलेल्या मस्तवाल, माजलेल्या सांडाची आठवण होते.) हे मर्ढेकरांना 'मस्तली', 'लठ्ठ' या शब्दांतून सुचवायचे आहे.

या इंजेक्शनमाहात्म्याचे तिसरे कडवे अधिक गुंता-गुंतीचे आहे. 'इंजेक्शने पैसा मिळे' हे केवळ डॉक्टरांपुरते सीमित नाही. ही इंजेक्शने इच्छेची काया मस्तवणारी असल्यामुळे ती ग्राहकांची मागणी, उत्पादनास वेग आणि मालाचा अधिक खप या आधुनिक अर्थव्यवहारास चालना देतात; आणि अंतिमतः प्रचंड पैसा निर्माण होतो. या अर्थव्यवहाराचा प्राधान्याने निर्देश मर्ढेकरांना येथे करायचा

आहे. हा संपूर्ण व्यवहार पैशावर उभा असल्यामुळे मर्ढेकरांनी 'इंजेक्शने पैसा मिळे' असे सांगितले आहे.

या कडव्यातील 'रोगी-डाक्तरांची कुळे' यातील 'कुळे' हा शब्द 'कुटुंब' आणि 'जमात' या दोन्ही अर्थांचे सूचन करतो. इच्छा मस्तवून घेतली की 'रोगी' उपभोगाच्या मागे लावतो. त्यासाठी अधिकाधिक पैसा कमावण्यासाठी धडपडतो. त्यामुळे त्याच्या कुटुंबाचे, कुळाचे भरणपोषण नीट व्हायला लागते या अर्थानेही ही ओळ आली आहे. इंजेक्शनचे 'फायदे' लक्षात आल्यावर अनेकजण इच्छा मस्तविणारे इंजेक्शन घ्यायला गर्दी करू लागतात. ही संख्या वाढल्यामुळे रोग्याची 'जमात' मोठी होऊ लागते. याही अर्थाने मर्ढेकरांनी हे म्हटले आहे. इंजेक्शन घेण्यासाठी गर्दी होऊ लागली की डॉक्टरांचा धंदा तेजीत येणार. त्यांना अधिक पैसा मिळाल्याने त्यांच्या कुटुंबाचे-कुळाचे भरणपोषण चांगले होणार, हा जसा येथे अर्थ आहे तसा रोग्यांची संख्या वाढली की डॉक्टरांचीही संख्या वाढणार आणि ही जमात पोसली जाणार, हा अर्थही येथे आहे.

या कडव्यातील 'पारंब्या आणि मुळे' पोसणे याच्या-मागे वडाची सुप्त प्रतिमा आहे. वडाचे मूळ पोसले की ते झाड व त्याच्या पारंब्या वाढतात. पोसलेल्या या पारंब्या जमिनीत घुसून वडाचे नवे झाड तयार होते. या प्रकारे वडाच्या एका झाडापासून अनेक झाडे तयार होऊन त्याचे भले मोठे कूळ (वडाचे कुटुंब) तयार होते. या प्रकारे वडाच्या झाडांची अनेक कुळे तयार होऊ शकतात.

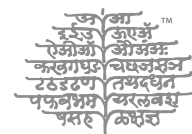
या कवितेच्या मागे असलेला भांडवलशाही अर्थ-व्यवस्थेचा जो संदर्भ आपण पाहिला त्याच्याशी 'पारंब्या आणि मुळे' पोसण्याची प्रतिमा संलग्न आहे. औद्योगिक संस्कृतीच्या विकास-विस्तारासाठी ही प्रतिमा मर्ढेकरांनी योजिली आहे. उद्योजकांचे कूळ कसे पोसले जाते हे आपणास ठाऊक आहे. वडाच्या पारंब्यांपासून जशी वडाची अनेक झाडे तयार व्हावी तसेच कुलुपांचा कारखाना चालवणाऱ्या एका कारखानदाराने हळूहळू कुलुपांपासून फ्रिजपर्यंत उत्पादन करणाऱ्या अनेक कारखान्यांचा विस्तार केला, हे उदाहरण सर्वज्ञात आहे. इंजेक्शनाची व्याज तरफदारी करणाऱ्या ओव्यांमधून मर्ढेकर यंत्राधिष्ठित भांडवलशाही संस्कृतीबद्दल प्रतिकूल भावना प्रकट करीत आहेत. ही संस्कृती मानवाचे नैसर्गिक मानवीपण नष्ट करून त्याला उपभोगार्थी जनावर बनवून टाकीत आहे. ही अस्वस्थतेची जाणीव मर्ढेकरांची ही कविता प्रकट करते.

'इंजेक्शन देणे' ही अस्वाभाविक, अनैसर्गिक मार्गाने मानवाला काही गोष्टी स्वीकारायला भाग पाडणाऱ्या कृतीची प्रतिमा आहे. मानवाला कशाची गरज आहे हे ठरविणाऱ्या यंत्रणेसाठी 'डॉक्टर' ही प्रतिमा मर्ढेकरांनी योजिली आहे. हा डॉक्टर, माणसाची इच्छा असो नसो, इंजेक्शनसारख्या कृत्रिम मार्गाने त्यानेच निश्चित केलेली द्रव्ये माणसाच्या शरीरात टोचतो. या यंत्रप्रधान संस्कृतीला आलेल्या अस्वाभाविक रूपाचे चित्रण करण्यासाठी अशा प्रतिमासृष्टीची योजना मर्ढेकरांनी केली आहे. ही इंजेक्शने माणसाला नुसती टोचलीच जात नाहीत तर त्यांची महतीही मानवाच्या बुद्धीत घुसवली जाते.

परमेश्वराचे नाव घेत घेत माणसाने आयुष्य जगावे हे सांगण्यासाठी जसे नाममाहात्म्य त्याला एकेकाळी सतत ऐकवले जात असे तसे इच्छा मस्तवीत, सर्व सुखोपभोग मिळवीत त्याने जीवन जगावे, हे सांगण्यासाठी 'इंजेक्शनमाहात्म्य' आधुनिक काळात सांगितले जात आहे, हे सुचवण्यासाठी आणि त्यासंबंधीची आपली प्रतिकूलता प्रकट करण्यासाठी मर्ढेकर उपहासाच्या स्वरात इंजेक्शन-माहात्म्याची ही कडवी लिहीत आहेत.

या व्याज माहात्म्यवर्णनानंतर आपण यातील गंभीर स्वरातील दोन कडव्यांकडे येतो. ईर्ष्या, असूया, अहंता यांची इंजेक्शने घेऊन इच्छा पुष्ट झाल्यावर ओढवणाऱ्या अरिष्टाचे वर्णन या दोन कडव्यांत आले आहे. सुरुवातीला इंजेक्शने कौतुक केल्यानंतर एकदम अरिष्ट ओढवण्याचा उल्लेख येतो. त्यामुळेही सुरुवातीच्या कडव्यांतील स्वर उपहासाचा असल्याचे स्पष्ट होते.

इच्छा पुष्ट झाल्यावर ओढवणारे अरिष्ट कोणते याचे स्पष्टीकरण मर्ढेकर करीत नाहीत. परंतु मस्तिलेल्या इच्छेमुळे जे काही घडते ते अरिष्टच, हे येथे सुचवले जाते. इंजेक्शनने इच्छेची काया मस्तिल्यावर ईर्ष्या, अहंता, असूया बोचू लागतात. त्या इच्छातृप्तीचे मार्ग सुचवू लागतात. ईर्ष्येमुळे इच्छातृप्तीसाठी इतरांशी स्पर्धा, अहंते-मुळे इच्छातृप्तीच्या संदर्भात इतरांचा केला जाणारा अवमान





आणि असूयेमुळे इच्छातृप्तीच्या संदर्भात अनैतिक मार्गाचा अवलंब, सूडभावनेचा उद्रेक, दुसऱ्यांचे हक्क हिरावून घेण्याची अन्याय्य कृती, ही व अशी अरिष्टे उद्भवतात. इच्छेची काया मस्तवून टाकणे हे अंतिमतः व्यक्तींमध्ये विसंवाद निर्माण करणारे, त्यांचे परस्परसंबंध बिघडवून टाकणारे ठरते. हे भयग्रस्त करणारे, असह्य बनणारे वातावरण अनुभवताना इष्ट उद्दिष्ट कोणते, असा प्रश्न बुद्धिस्वातंत्र्य राखणाऱ्याच्या मनात निर्माण होतो. इंजेक्शनद्वारा इच्छा मस्तवून टाकल्यामुळे स्वीकारावा लागणारा, इतरांचे नैसर्गिक हक्क हिरावून घेणारा उपभोगाचा एक मार्ग, इंजेक्शन नाकारून स्वाभाविक प्रमाणात इच्छा–तृप्ती करवणारा आणि सर्वांना इच्छातृप्तीची समान संधी देणारा दुसरा मार्ग; यांपैकी कोणता मार्ग स्वीकारावा असा संभ्रम, इंजेक्शनमाहात्म्यामुळे ग्रस्त न झालेल्या बुद्धीबाबत निर्माण होतो. केवळ इच्छातृप्तीचाच विचार करणे मुक्त उपभोग घेणे हे एक उद्दिष्ट, तर संयतपणे नैसर्गिक गरजा भागवणे, हे दुसरे उद्दिष्ट यांतील कोणते उद्दिष्ट इष्ट आहे असा प्रश्न, इच्छा पुष्ट झाल्यावरही ज्याचे बुद्धिस्वातंत्र्य टिकून आहे अशा या निवेदकाच्या मनात निर्माण होतो.

इच्छा मस्तविणारे इंजेक्शन देऊनही निवेदकाची बुद्धी शाबूत आहे. त्याची संज्ञा आणि विवेकशक्ती जागृत आहे. उद्दिष्ट निवडण्याचे स्वातंत्र्य आपल्याला आहे, असे अजूनही त्याला वाटते. निवेदकाच्या स्वतंत्र बुद्धीचा शाबूतपणा आणि संज्ञेची व विवेकशक्तीची जागृती, हा डॉक्टरांना मात्र 'रोग' वाटतो. इच्छा मस्तवून टाकणारी इंजेक्शने देऊनही त्याचा हा 'रोग' बरा झाला नाही, म्हणून आता त्याच्यावर क्लोरोफॉर्मचा अधिक जालीम उपाय योजिला जाणार आहे. क्लोरोफॉर्म देऊन शस्त्रक्रियेने त्याची संज्ञा व विवेकशक्ती मुळातून कापून काढण्याची तयारी डॉक्टरांनी चालवली आहे.

क्लोरोफॉर्म दिल्यावर त्याचे 'अंतर्याम अंधारते', अंतर्याम हे सदसद्विवेकबुद्धीचे निवासस्थान आहे. म्हणूनच खोटेपणा, लबाडी करणाऱ्याच्या अंतर्यामाला आपण आवाहन करीत असतो. खोटेपणा अगर लबाडी करताना माणूस सत्याचा कितीही आव आणत असला तरी त्याच्या अंतर्यामाने ते असत्य असल्याचा निर्णय दिलेला असतो. सदसद्विवेकबुद्धी ही जणू मानवाच्या अंतर्यामात वसती करणारा परमेश्वरच. ज्यामुळे सत् आणि असत् वेगवेगळे ओळखू येतात, असा प्रकाश तेथे सदैव असतो. हा प्रकाश जर टिकला तर इच्छापुष्टीचा मार्ग नाकारून मानव आधुनिक अर्थव्यवस्था आणि संस्कृतीच धोक्यात आणील. म्हणून 'क्लोरोफॉर्म' देऊन त्याचे अंतर्याम अंधारून टाकले पाहिजे, असा निर्णय या डॉक्टरांनी घेऊन या 'रोग्याला' क्लोरोफॉर्म दिला आहे.

माणसाचे सत्–असत् कोणते हे ठरविणारी यंत्रणा बधिर करून टाकणारी, मार्गनिवडीचे त्याचे स्वातंत्र्य हिरावून घेणारी, त्याचे वैचारिक बराकीकरण करणारी, त्याच्यावर ती लादून त्याला ती स्वीकारायला लावणारी विचारप्रणाली म्हणजे क्लोरोफॉर्म. असे 'क्लोरोफॉर्म' भांडवलशाही व्यवस्थेने मानवाला जसे दिले तसे साम्यवादी व्यवस्थेनेही दिले. येथे मर्ढेकरांचे लक्ष्य आधुनिक, यंत्रप्रणित भांडवलशाही संस्कृती आहे. या संस्कृतीने निर्माण केलेली मूल्यव्यवस्था व जीवनपद्धती हीच केवळ स्वीकारणीय असून तिनं निर्माण केलेले वातावरण हेच मानवी जीवनाला अनुकूल आहे, हा विचार मानवावर लादून त्याचे वैचारिक बराकीकरण करून टाकले आहे. या बराकीकरणात त्याचे अंतर्याम बधिर होऊन उपभोग हेच जीवनोद्दिष्ट आहे, ही श्रद्धा बळावते. मर्ढेकरांनी योजिलेली 'क्लोरोफॉर्म' ही प्रतिमा हे सर्व सुचवते.

या कडव्याच्या दुसऱ्या ओळीत 'वर्म' हा शब्द मर्ढेकरांनी 'अंतर्याम' या शब्दासाठी वापरला आहे. तो वापरताना त्यांना 'अंतर्याम'मध्ये नसलेले काही अधिकचे अर्थ सुचवायचे आहेत. माणसाच्या नाजूक आणि महत्त्वाच्या भागाला 'वर्म' म्हणतात. ते त्याचे जीवतत्त्व असते. त्यावर बसणारा घाव त्याचे जीवन उद्ध्वस्त करून टाकणारा ठरत असल्यामुळे 'वर्मावर घाव घालणे' असा वाक्प्रयोग आपण करीत असतो. 'अंतर्याम'साठी वर्म हा शब्द वापरून हे सर्व संदर्भ त्यांनी या कवितेत अर्थपूर्ण बनवले आहेत. फटका बसल्यावर माणूस जसा निपचित पडतो तसे क्लोरोफॉर्म दिल्यामुळे हे वर्म निपचित पडले आहे. वर्म हे जीवतत्त्व असल्यामुळे मानवाला जगण्याचे उद्दिष्ट व प्रेरणा त्यातून प्राप्त होत असते. हे मानवाला देत राहणे हीच या वर्माची शक्ती आहे.

त्याच्याजवळ ही निसर्गदत्त शक्ती असूनही आता मात्र ते निपचित पडले आहे. आता त्याच्याकडून मानवाला उद्दिष्टाची व प्रेरणेची प्राप्ती होणार नाही. या डॉक्टरांच्या दृष्टीने आता त्याची गरजच नाही. यापूर्वी मानवाला हे सर्व 'आतून', त्याच्या अंतर्यामातून, वर्माकडून प्राप्त होत होते. आता मात्र पूर्वनिश्चित असलेले हे बाहेरून इंजेक्शनद्वारा, क्लोरोफॉर्म देऊन, त्याला स्वीकारायला भाग पाडले जात आहे.

वर्माची शक्ती निपचित पडल्यावर एकच मार्ग शिल्लक राहिला आहे. मस्तवलेल्या इच्छेपासून सुरू होऊन उपभोगात समाप्त होणारा. ज्या माणसाचे अंतर्याम प्रकाशमान आहे आणि वर्माची शक्ती कार्यरत आहे तोच या संस्कृतीला नाकारू शकेल; या संस्कृतीला अन्य पर्याय देऊ शकेल. मग तो या संस्कृतीच्या अस्तित्वाला धोकादायक ठरू शकेल. हा धोका टाळण्यासाठी इच्छा मस्तवणारी इंजेक्शने देऊन त्याचे जीवनोद्दिष्ट पक्के करून टाकले पाहिजे. त्याला विशिष्ट विचारांचा क्लोरोफॉर्म देऊन त्याचे वर्म निपचित केले पाहिजे. ते पुन्हा जागे होऊ नये म्हणून शस्त्रक्रियेद्वारा ते मुळातून काढून टाकले पाहिजे. हे झाले की इच्छा व उपभोग या चक्राला केंद्रस्थानी ठेवणारी संस्कृती मानवावर नेहमीसाठीच अधिराज्य करीत राहील.

सहाव्या कडव्यात मर्ढेकरांनी 'रोगी' असलेल्या या निवेदकाचे चित्र रेखाटले आहे. हे चित्र समोर आल्यावर या कवितेत मर्ढेकर कोणती समस्या मांडीत आहेत हेही स्पष्ट होते. अंगात कुडते-धोतर असलेला, 'डाक्तर', 'पल्याड' असे शब्द वापरणारा हा 'रोगी' खेडूत आहे. आधुनिक यंत्रप्रणित संस्कृती पसरत पसरत आपल्या कृषिप्रधान ग्राम-संस्कृतीच्या उंबरठ्यावर येऊन उभी राहिली. नुसती उभी राहिली नाही तर तिचा घास घ्यायला सिद्ध झाली. या पौर्वात्य ग्रामसंस्कृतीच्या जीवनव्यवस्थेचे आणि मूल्यव्यवस्थेचे सूचन मर्ढेकरांनी खेडुताच्या या चित्रातून केले आहे. आपल्या अंगी कुडते-धोतर आणि आपल्या डोक्यावर छप्पर असल्याचे हा खेडूत निवेदक मुद्दाम सांगतो. याचे कारण या एवढ्या गोष्टीतच तो समाधानी आहे. अन्न-वस्त्र-निवारा एवढ्याच त्याच्या गरजा असून त्या पूर्ण झाल्या आहेत. येथे भाकरीचा प्रत्यक्ष उल्लेख नसला तरी ज्याच्या डोक्यावर छप्पर व अंगात कुडते-धोतर असते त्याला ती मिळालेली असतेच. या प्राथमिक गरजांत 'भाकरी' ही प्रथम क्रमांकाची गरज आहे. ती भागल्यावर वस्त्र-निवाऱ्याचा क्रम लागतो. वस्त्र-निवारा लाभल्याचा जेव्हा उल्लेख येतो तेव्हा भाकरी लाभली आहे हे गृहीतच असते. तेव्हा या खेडूत 'रोग्याच्या' प्राथमिक गरजा भागलेला आहेत. प्राथमिक गरजांच्या पूर्तीची मागणी करणे हे इच्छेचे नैसर्गिक स्वाभाविक कार्य आहे. परंतु ईर्ष्या, अहंता, असूया यांची इंजेक्शने देऊन इच्छेची काया मस्तवून टाकणाऱ्या 'डॉक्टरी' संस्कृतीला मात्र प्राथमिक गरजा भागवण्यात समाधान वाटत नाही.

या संस्कृतीच्या पकडीत स्वाभाविक नैसर्गिक जीवन जगणारा हा माणूस सापडत आहे. सुरुवातीला इंजेक्शनच्या किमयेने तो दिपून गेला आहे. त्याचे दिपणे सुरुवातीच्या तीन कडव्यांतून प्रकट झाले आहे. म्हणून तो इंजेक्शनमाहात्म्य सांगतो आहे. परंतु जेव्हा त्याच्या इच्छा मस्तावल्या जातात तेव्हा हे 'अरिष्ट' असल्याचे त्याला जाणवू लागते. इंजेक्शनचा धोका त्याच्या लक्षात आल्यामुळे सुरुवातीचे इंजेक्शनमाहात्म्य उपहासाच्या पातळीवर जाते. इंजेक्शने हे अरिष्ट आहे या विचाराचा खेडूत मनाला फुटलेला अंकुर या डॉक्टरी-संस्कृतीला धोक्याचा वाटतो. मग ज्या अंतर्यामात व ज्या वर्मामुळे हा अंकुर फुटला ते व त्यांची सर्व यंत्रणा बधिर करून टाकणारा क्लोरोफॉर्म या रोग्याला दिला जातो. पौर्वात्य माणसाचे असे एक चित्र मर्ढेकरांनी येथे रेखाटले आहे.

जे जे प्राकृतिक, नैसर्गिक आणि स्वाभाविक आहे ते गिळंकृत करणाऱ्या, तिची मोडतोड करणाऱ्या आधुनिक संस्कृतीच्या भीषण स्वरूपाची चित्रे मर्ढेकरांनी आपल्या 'रात्रीचा दिवस', 'तांबडी माती' आणि 'पाणी' या कादंबऱ्यांतून रेखाटली आहेत. ह्याच प्रकारे एक चित्र त्यांनी या कवितेतही रेखाटले आहे. म्हणून इंजेक्शनचे कौतुक वाटणाऱ्या 'डाक्तर' म्हणणाऱ्या, अंगावरच्या कुडतेधोतरावर आणि डोक्यावरच्या छपरावर संतुष्ट असलेल्या, आपली विवेकशक्ती शाबूत ठेवणाऱ्या खेडुताची योजना निवेदकपात्र म्हणून मर्ढेकरांनी या कवितेत केलेली आहे.

आता या कवितेतील रोग्यावर क्लोरोफॉर्मचा परिणाम





अनुक्रमणिका

होऊ लागला आहे. अंतर्याम अंधारात असतानाच, आणि वर्म निपचित पडू लागल्यावर शुद्धिबेशुद्धीच्या सीमेवर असताना त्याला जे जाणवत आहे ते शेवटच्या दोन कडव्यांत मर्ढेकर सांगतात. आपली झालेली ही अवस्था त्याला जाणवते. आपल्या अंगातल्या कुडते-धोतराचे, डोक्यावरील छप्पराचे आणि भिंतीपल्याडच्या डॉक्टरांच्या वावराचे अजून त्याला भान आहे. त्याची संज्ञा अंतर्धान पावत असताना मंत्रावीण यज्ञ चालण्याची, सगळेच प्राज्ञधन्वंतरी आणि केवळ आपणच 'रोगी' असल्याचे त्याला जाणवत आहे.

छपराखाली हा रोगी निपचित पडलेला असून भिंती-पल्याड डॉक्तरांचा वावर सुरू आहे असे मर्ढेकर सांगतात. त्यातून त्यांना या रोग्यावर होणाऱ्या शस्त्रक्रियेचे सूचन करायचे आहे. भिंतीपल्याड शस्त्रक्रियेची तयारी करण्यात हे डॉक्टर गुंतलेले आहेत. अंधारून टाकलेले त्यांचे अंतर्याम आणि निपचित पडलेले वर्म शस्त्रक्रियेद्वारा काढून टाकले जाणार आहे.

भोवतालच्या परिसराकडून येणाऱ्या संवेदनांचे ग्रहण करणे, त्यांचा अर्थ लावून त्यांना योग्य प्रतिसाद देणे, जाग्या झालेल्या इच्छा, प्रेरणा उचित आहेत की नाही ते ठरवणे, अनुचित प्रेरणा दाबून टाकून उचित प्रेरणांच्या तृप्तीसाठी अनुकूल परिस्थिती आहे काय हे जोखणे, तशी ती नसल्यास ती अनुकूल करून घेण्यासाठी कृती करण्याचा आदेश शरीराच्या कृतियंत्रणेला देणे, हे कार्य मानवाची संज्ञा करीत असते. परंतु इच्छा-उपभोग यांची पूर्वनिश्चित यंत्रणा जर मानवी मनात बसवली जाणार असेल आणि इच्छांच्या इष्टानिष्टतेचा प्रश्न मुळातून निकालात काढला जाणार असेल तर संज्ञेचे कार्यच निरर्थक ठरून जाईल. मग निरर्थक झालेली ही संस्था ठेवायची तरी कशाला? ती अंतर्धान पावेल असे औषध - क्लोरोफॉर्म द्यायला हवा; शस्त्रक्रियेने ती काढून टाकायला हवी. मग उरतील आंधळ्या इच्छा आणि हाताने चाचपडताच त्यांच्या तृप्तीची सहजपणे मिळणारी साधने. एवढेच पुरेसे आहे. मग निवडीच्या स्वातंत्र्याची गरजच काय?

शेवटच्या ओळीत मर्ढेकरांनी योजिलली 'मंत्रावीण यज्ञाची' प्रतिमा अतिशय अर्थपूर्ण आहे. यज्ञवेदीवर अग्नीला प्राणी, धान्य, घृत, इत्यादिकांच्या आहुती दिल्या जातात. त्या देताना मंत्रद्वारा इष्ट देवदेवतांना आवाहन केले जाते. अग्निमुखाने आहुती प्राशन करून देवदेवता संतुष्ट होतात. मग प्रकट होऊन यज्ञकर्त्याची मनःकामना सफल करतात. अग्नीला बली देऊन उरलेला भाग यज्ञात सहभागी होणारे प्रसाद म्हणून स्वीकारतात. इच्छातृप्ती आणि उपभोग ही यज्ञाचीही अंगे आहेत. हे यज्ञ वैयक्तिक मनःकामना पूर्ण करण्यासाठी, तसेच संपूर्ण मानवाच्या कामना पूर्ण करण्यासाठी केले जात. या मनःकामना किंवा इच्छा नैसर्गिक स्वाभाविक असत. वंशसातत्यासाठी पुत्रप्राप्ती इच्छा, अवर्षणात पाऊस पडावा ही इच्छा, संपूर्ण समाजाचे कल्याण व्हावे ही इच्छा अशा प्रकारच्या नैतिक इच्छांच्या पूर्तीसाठी यज्ञ केला जाई. नंतर यज्ञाच्या नावाखाली खाणेपिणे, मौजमजा यांचीच चंगळ होऊ लागली आणि यज्ञाला केवळ उपभोगाचे रूप आले. यज्ञातील मंत्राच्या अंगाला जे नैतिक उद्दिष्ट होते हे गौण बनले. आता विज्ञानप्रणित संस्कृतीत फलप्राप्तीसाठी मंत्राने देवदेवतांना आवाहन करण्याचे कारणच उरले नाही. मानवी बुद्धीने विकसित केलेले विज्ञानच ही सर्व फले प्राप्त करून देते. यज्ञाचे दुसरे अंग म्हणजे उपभोग. तेवढाच आता शिल्लक आहे. इच्छा मस्तविणे आणि तिच्या तृप्तीसाठी उपभोग घेणे एवढेच फक्त उरले आहे. आज चालू असलेले इच्छा-उपभोगाचे चक्र हा मंत्रावीण चाललेला यज्ञ आहे, असे मर्ढेकर म्हणत आहेत. मंत्रामुळे यज्ञाला जे नैसर्गिक इच्छांच्या तृप्तीचे, पावित्र्याचे आणि व्यापक मानवहिताचे परिणाम मिळाले होते तेच आताच्या या यज्ञात नष्ट झाले आहे.

अशा या संस्कृतीचा झपाटा मोठा आहे. भीषण रोगाच्या साथीत जसे एकानंतर एक बळी पडावेत तशी या संस्कृतीची लागण होऊन अनेक भिन्न सांस्कृतिक मानव-समूह बळी पडत आहेत. यातून कुठलाही माणूस सुटत नाही. या संस्कृतीची ज्याला लागण होते तो रोगी. इंजेक्शने, क्लोरोफॉर्म देऊन तो बरा झाला की तोच 'डॉक्टर' होतो! या संस्कृतीची दीक्षा घेतलेले सर्वजण डॉक्टर आणि दीक्षा न घेतलेले सर्वजण रोगी. ज्याने आपली संज्ञा शाबूत ठेवली, ज्याचे अंतर्याम प्रकाशमान राहिले आणि ज्याचे वर्म योग्य उद्दिष्ट आणि प्रेरणा

पुरवीत गेले, असा एक नैसर्गिक स्वाभाविक जीवन जगणारा माणूस या आधुनिक संस्कृतीच्या दृष्टीने रोगी ठरला! आणि ज्याने आपली संज्ञा, अंतर्याम, वर्म नष्ट करून घेतले आणि आंधळ्या इच्छातृप्तीत आणि उपभोगात ज्याने जीवनसाफल्य मानले तो वस्तुतः 'रोगी' असूनही 'डॉक्टर' मानला गेला. असा एक विपरीत भाव शेवटच्या कडव्यात मर्ढेकरांनी प्रकट केला आहे.

हे शेवटचे कडवे वाचताना आयनेस्कोच्या 'ऱ्हिनॉ-सिरॉस' (गेंडे) या नाटकाची आठवण होते. एका गावातील माणसांचे अचानक गेंड्यांत रूपांतर व्हायला लागते. एकसारखे दिसणारे, एकमेकांपासून वेगळे करता येऊ न शकणारे गेंडे! त्यांचे कळप रस्त्याने धावू लागतात; गर्दी करू लागतात. अजूनही 'माणूस' असलेल्यांच्या मनात भय निर्माण करतात. शेवटी उरते प्रियकर-प्रेयसीचे एकच जोडपे. एक स्त्री आणि एक पुरुष. स्त्री म्हणते, अजूनही आपण हरलो नाही; आदम-इव्हप्रमाणे अजूनही आपण मानव जात जन्माला घालून ती टिकवू आणि या गेंड्यांवर मात करू. ती हे बोलत असतानाच पुरुषाचे गेंड्यात रूपांतर व्हायला प्रारंभ झालेला असतो. तिचे बोलणे संपते. पाठमोरा असलेला तिचा प्रियकर तिच्याकडे तोंड वळवतो. त्याचे रूपांतर पूर्णपणे गेंड्यात झालेले असते. मर्ढेकरांच्या कवितेत असेच घडते. ईर्ष्या, अहंता, असूया यांची इंजेक्शने घेऊन सर्वजण 'डॉक्टर' झालेले असतात; शेवटी कुडते-धोतरवाला एकजण 'रोगी' उरतो आणि त्याचे डॉक्टरात रूपांतर करण्याची, 'मंत्रावीण चाललेल्या यज्ञात' त्याला सहभागी करून घेण्याची तयारी सुरू झालेली असते.

या कवितेच्या शेवटी "सगळे धन्वंतरी प्राज्ञ! मीच रोगी" असे मिस्किल उपहासाने जरी मर्ढेकर म्हणत असले तरी या भावांचे रूपांतर शेवटी सुन्न करून टाकणाऱ्या गांभीर्यात होते. खाण्यासाठी राखून ठेवलेल्या जनावरांना इंजेक्शने देऊन मस्तवले, माजवले जाते; परंतु शेवटी त्यांची परिणती त्यांच्या विनाशातच होणार असते. माणसांच्या गरजा वाढवून निसर्गदत्त संपत्तीची उधळमाधळ करणारा मानव हा मुळात ज्या निसर्गाचा भाग आहे त्या निसर्गाच्या आणि मानवाच्या स्वाभाविक रूपात ढवळाढवळ करणारी ही आधुनिक संस्कृती शेवटी मानवासह सर्व जीवनाचाच घास घेणार आहे असा ओढवू पाहणाऱ्या 'अरिष्टाचा' या कवितेत अप्रत्यक्ष असलेला सूर जेव्हा आपणास प्रतीत व्हायला लागतो तेव्हा मर्ढेकर माणूस आणि एकूण जीवन याचा किती खोलवर जाऊन शोध घेत आहेत, हे उमगायला लागते. 'मस्तली इच्छेची काया' ही त्यांच्या उत्कृष्ट कवितांपैकी एक तर आहेच, परंतु त्याबरोबरच त्यांच्या जाणीवव्यूहाचा एक महत्त्वाचा भाग प्रकट करणारीही ती आहे.

या कवितेतील निवेदकाबद्दल येथे थोडेसे अधिक सांगितले पाहिजे. हा निवेदक खेडूत असला तरी आधुनिक संस्कृतीतील प्राज्ञ धन्वन्तऱ्यांपेक्षा तो अधिक शहाणा आहे. मर्ढेकरांच्या कवितेत अनेक अर्थपूर्ण विरोधन्यास आढळून येतात. त्यांपैकी हा एक अडाणी माणूस अधिक शहाणा आणि ज्ञानवंत अधिक अडाणी, असा विरोध मर्ढेकरांनी येथे अर्थपूर्ण बनवला आहे. मानवी प्रगतीची आणि सुसंस्कृततेची पताका मिरवणारे हे 'प्राज्ञ धन्वंतरी' आपली संज्ञा, आपले अंतर्याम गमावून बसलेले, आंधळ्या इच्छांच्या तृप्तीत मग्न असलेले पशू! आणि पशूपेक्षा थोडेसे वरचे सांस्कृतिक जीवन लाभलेले कुडते-धोतरवाले मात्र संज्ञा, अंतर्याम आणि स्वातंत्र्य टिकवून ठेवणारे मानव! असा हा विरोध आहे. कुडते-धोतरवाल्या खेडूत निवेदकाची योजना करून मर्ढेकरांनी आपल्या या कवितेला पौर्वात्य संस्कृतीवर आक्रमण करणाऱ्या पाश्चात्त्य संस्कृतीचा एक अर्थ मिळवून दिला आहे. परंतु या कवितेत पौर्वात्य ग्रामसंस्कृतीचा प्रत्यक्ष तपशील आणि उल्लेख टाळून त्यांनी या निवेदकाला कुडते-धोतराच्या आणि डोक्यावरील छपराच्या प्राथमिक गरजा भागवण्यात समाधान मानणाऱ्या, आपली संज्ञा, अंतर्याम आणि निवडीचे स्वातंत्र्य शाबूत ठेवणाऱ्या नैसर्गिक, सनातन मानवाचे रूप देऊन ही कविता त्यांनी स्थलकालातीत वैश्विकतेच्या पातळीवर नेऊन ठेवली आहे. मानवी संस्कृतीच्या प्रदीर्घ कालखंडात इच्छा मस्तवून मानवाला उपभोगप्रवण बनवणाऱ्या प्रवृत्तीच्या अनेक लाटा येऊन गेल्या. 'लिंग' आणि 'शिवलिंग' यांची सनातन कुस्ती मानवाच्या संज्ञारिंगणात अनादी काळापासून चालू आहे. अशी ही कुस्ती मर्ढेकरांच्या कवितेचा महत्त्वाचा विषय आहे. या कवितेत ती कुडते-धोतरवाला आणि प्राज्ञ

धन्वंतरी यांच्यात चाललेली आहे. अशा य सनातन कुस्तीत अनेकदा लिंगाचा विजय झालेला असेल. पण तो संपूर्ण विनाश घडवून आणणारा नव्हता. आजची ही कुस्ती लिंगाचा विजय नोंदवणारी आणि जीवनाचा पूर्ण विनाश घडवून आणणारी आहे. कारण या लढाईत विज्ञानाने प्रथमच मानवाच्या हातात विनाशक हत्यारे दिलेली आहेत.

मर्ढेकरांची ही कविता वाचताना ती विशिष्ट जीवन-पद्धतीचा आणि मूल्यव्यवस्थेचा पुरस्कार करीत आहे, असा गैरसमज होण्याची शक्यता आहे. त्यांची कविता मानवी वास्तवाला निर्भयपणे भिडते. ती पलायनवादी कविता नाही. मानवी वास्तवावर डोळस आणि कठोर असं भाष्य ती करते. व्यक्तीला जाणवणाऱ्या व्यथा–वेदना किंवा सुख यांपासून तिचा प्रारंभ होतो. मग ती या सुखदुःखांमागील वास्तवाचा शोध घेते. त्यावर भाष्य करते. हे करीत असताना उपाय सुचवायचे ती टाळते. त्यामुळे मर्ढेकरांची कविता भाष्यात्मक असूनही ती बोध-वादी होत नाही. आपल्या भावनिक जाणिवांमागील व्यवस्थेचा, संगीताचा शोध घेणे एवढीच तिच्यामागची प्रेरणा आहे. एक प्रकारचे एकाकीपण, परकेपण, रोगी असल्याची भावना यातून या कवितेचा प्रारंभ आहे. वेगवेगळ्या उपभोगांत मग्न होऊन सुखाने जगणारी माणसे सभोवताली वावरताना दिसतात. आपण मात्र, असं जगू शकत नाही. हे असं का घडतं? याचा शोध घेण्यातून त्यांची ही कविता जन्मते. मग तिचा हा शोध-प्रवास आधुनिक संस्कृतीचे स्वरूप जाणून घेण्याच्या दिशेने, तिच्यात रुतलेल्या आपल्या रोगीपणाच्या पाळ्या-मुळ्यांकडे सुरू होतो. "सगळे धन्वंतरी प्राज्ञ। मीच रोगी!" या जाणिवेमागची एक संगती ती अंतिमतः शोधून काढते.

मर्ढेकरांच्या या कवितेवर (व अशा काही कविता आणि कादंबऱ्या यावर) गांधीवादाची छाया पडल्याचे जाणवते. मर्ढेकर हे गांधीवादी लेखक आहेत असा याचा अर्थ नाही. गांधीजींचा यांत्रिकीकरणाला विरोध होता. निसर्गाशी संवादी जीवन जगण्यावर त्यांचा भर होता. मानवी इच्छांना मुक्त, मोकाट सोडणे त्यांना मंजूर नव्हते. इच्छांवर संयमाचा अंकुश असावा असे त्यांना वाटत असे. मानवी गरजा पुरेशा प्रमाणात भागणे हे अर्थकारणाचे उद्दिष्ट असावे. त्याने अतिरिक्त उपभोग उपलब्ध करून देऊ नये, असे त्यांचे धोरण होते. मानवा-मानवामध्ये ज्यामुळे स्पर्धा, मत्सर, द्वेष निर्माण होईल ते सर्व त्याज्य मानले पाहिजे, यावर त्यांचा कटाक्ष होता. मर्ढेकरांच्या या कवितेवर या सर्व गोष्टींचा प्रभाव जाणवतो.

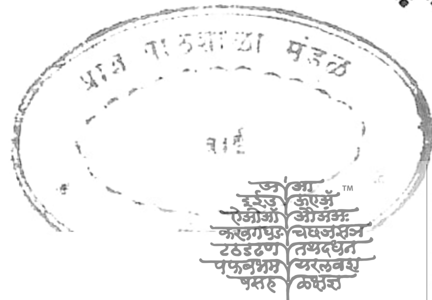
आधुनिक भांडवलशाही जीवनपद्धतीला आणि मूल्य-व्यवस्थेला, तसेच भांडवलशाही व्यवस्थेत होणाऱ्या शोषणाला विरोधी अशा जाणिवा जरी मर्ढेकरांच्या काव्यातून प्रकट होत असल्या तरी त्यांची भूमिका मार्क्स-वादी आहे असे म्हणता येत नाही. व्यक्ती हे मर्ढेकरांच्या कवितेचे केंद्र आहे. व्यक्तीचे अनन्यसाधारणत्व त्यांना मूल्यात्मक वाटते. व्यक्तीचे इच्छास्वातंत्र्य, निवडीचे आणि विचाराचे स्वातंत्र्य ज्यात गमावले जाते अशा कुठल्याही विचारप्रणालीला मर्ढेकरांच्या जाणीवव्यूहात स्थान नाही.

मर्ढेकरांची कविता मानवाच्या प्राकृतिक, नैसर्गिक रूपाला किंमत देते. या रूपाचे सामर्थ्य आणि मर्यादा ती स्वीकारते. या प्राकृतिक रूपाच्या मर्यादांतून जन्मलेल्या सनातन दुःखाचा ती वेध घेते. मानवाच्या या प्राकृतिक-नैसर्गिक रूपाला विरोधी असणारी मूल्ये, जीवनपद्धती आणि संस्कृती ती नाकारते. आधुनिक विज्ञाननिष्ठ, यंत्रप्रणित संस्कृतीमुळे मानव आपली मूळची ओळख विसरला. तो आपल्या नैसर्गिक रूपापासून दूर गेला. या स्थितीतून निर्माण होणाऱ्या भावनांचा वेध मर्ढेकरांच्या कवितेने घेतला आहे. "मस्तली इच्छेची काया" ही अशाच कवितांपैकी एक कविता आहे.

तळटीप :–

◈ 'प्रतिष्ठान' (मार्च–एप्रिल १९९६) या अंकातून पुनर्मुद्रित.







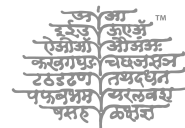
अनुक्रमणिका

मर्ढेकरांचे नासदीयसूक्त

– प्रा. म. शं. वाबगावकर

स्वकालीन इंग्रजी कवितेला समकालीन होऊन लिहिणारे पहिले मराठी कवि मर्ढेकर होत. केशवसुतांचा आयु:काल इ. स. १८६६ ते १९०५. त्यांच्या काव्यनिर्मिति-प्रेरणेची स्फूर्तिबीजे त्यांच्या शंभर सवाशे वर्षे आधी होऊन गेलेल्या वर्डस्वर्थ, शेली, कीटस्, बायरन कोलरिज् ह्या इंग्रजी रोमँटिक कवींच्या कवितेच्या परिशीलनात आहेत. जसे शेलीची ओड टु दि वेस्ट विन्ड व केशवसुतांची 'नैर्ऋत्येकडील वारा'; वर्डस्वर्थची 'रेव्हरीज् ऑफ पुअर सूझन' आणि केशवसुतांची 'गोष्टी घराकडील मी वदतां गड्या रे!' इत्यादि. इंग्रजी रोमँटिक कवींची कविता 'गोल्डन ट्रेझरी' तून (Golden Treasury तून) म्हणजे हेमकोशातून त्यांनी वाचली तशी फ्रेंच रोमँटिक कवींच्या कवितांची इंग्रजी रूपांतरेहि त्यांनी वाचली. वयाच्या पंचविशीच्या आत निधन पावलेल्या, त्याकाळी इंग्लंड्यात व फ्रान्समध्ये जाऊन राहिलेल्या, स्वतः कवयित्री असलेल्या अरुलता दत्त (इ. स. १८५४-१८७४) व तरुलता दत्त (१८५६ ते १८७७) ह्या बहिणी. तरुलता दत्त हिने केलेले फ्रेंच रोमँटिक कवितांचे इंग्रजी पद्यानुवाद A Sheaf Gleaned in the French Fields 'ए शीफ ग्लीन्ड्इन् द फ्रेंच फील्डस्' ह्या नावाने १८७६ साली कलकत्त्याहून ग्रंथरूपाने प्रसिद्ध झाले. इ. स. १८९० ते १८९६ ह्या काळातील केशवसुतांच्या मुंबईच्या वास्तव्यात मुंबईच्या टाऊन हॉलमधील रॉयल एशियाटिक सोसायटीच्या ग्रंथालयात केशवसुतांनी ते वाचले. ह्या फ्रेंच रोमँटिसिझम्चा (इंग्रजी अनुवादाद्वारा) केशवसुतांच्या कवितेवर पडलेला प्रभाव प्रस्तुत लेखकाने विदर्भ साहित्य संघाचे मुखपत्र जे 'युगवाणी' त्यांच्या दिवाळी अंकात अनेक वर्षांपूर्वी दर्शविला आहे. (पहा, संशोधन व चिंतन-प्रा. म. शं. वाबगावकर, प्रकाशक-साहित्य प्रसारक केंद्र, सीताबर्डी, नागपूर ४४००१२, इ. स. १९७२) केशवसुत जसे आधुनिक मराठी कवितेचे जनक, तसे आधुनिक गुजराथी काव्याचे जनक प्रो. बलवंतराय ठाकोर ह्यांच्या लेखनात ह्याचा पुरावा उपलब्ध आहे. त्यांनी लिहून ठेविले आहे की "आधुनिक मराठी कवितेचा हा जनक (म्हणजे केशवसुत) मुंबईतील वास्तव्यात रॉयल एशियाटिक सोयायटीच्या ग्रंथालयात मला नेहमी भेटत असे. छंद, मुक्तछंद, प्रास, यती, व्हर्स लायबर, मायकेल् मधुसूदन दत्त इत्यादि अनेक विषयांवर आम्ही तेव्हा चर्चा करीत असूं." केशवसुतांच्या हयातीत काव्यलेखन करीत असलेले इंग्रजीतले आघाडीचे कवि टेनिसन् व ब्राऊनिंग होत. त्यांचा कोणताहि प्रभाव केशवसुतांच्या कवितेवर नाही. तो तांब्यांच्या कवितेवर आहे. किंबहुना तांब्यांची स्फूर्तिबीजे टेनिसन् ब्राऊनिंग मध्ये आहेत I have always been a writer of songs. असे टेनिसनने म्हटले आहे. टेनिसन्ची छोटी छोटी गीते लिहिण्याची ही पद्धती तांब्यांवर परिणाम करती झाली. आपल्या 'पाडवा' कवितेत 'कवि नवे आम्हाला हवे, आणिले काय? टेनिसन् आणिला? उजळ करिल तव नाव' असा टेनिसन्चा स्पष्ट उल्लेख त्यांनी केला आहे. 'पाडवा' म्हणजे वर्षाचा पहिला दिवस, वर्षप्रतिपदा. हे नव्या वर्षाच्या पहिल्या दिवसा! तुझ्या पोटात नव्या वर्षाची आम्हास भेट म्हणून काय काय आणले आहेस? टेनिसन् आणला आहेस काय? तो आणला असशील तर तुझे नवेपण सार्थ होईल असे ते नववर्षदिनाला स्पष्ट बजावतात. ब्राऊनिंग्च्या मोनोलॉग्-वरून गद्यात दिवाकरांनी नाट्यछटा आणली तशी पद्यात तांब्यांनी नाट्यगीते आणली. इतकी विपुल, विविध, सरस नाट्यगीते अन्य कुणाहि मराठी कवीने लिहिलेली नाहीत. अनुभवाचे भावनाट्यीकरण ही मुळी तांब्यांची काव्यनिर्मिति-प्रक्रियाच होती. येथे सांगावयाचा मुद्दा हा की केशवसुतांच्या हयातीतले इंग्रजीतले आघाडीचे कवि टेनिसन् ब्राऊनिंग ह्यांचा कुठलाहि प्रभाव केशवसुतांवर नाही; तो तांब्यांवर आहे. मर्ढेकरांच्या हयातीतले इंग्रजीतले आघाडीचे कवि टी. एस्. ईलियट, डब्ल्यू. एच्. ऑडेन, स्टीफन स्पेन्डर इत्यादिकांच्या कवितेचा तोंडवळा आणि मर्ढेकरांच्या

अनुक्रमणिका





कवितेचा तोंडवळा यात साम्य आहे. जसे इलियटचे 'वेस्टलँड' (Waste Land) पहिल्या जागतिक महायुद्धाच्या (इ. स. १९१४ ते १९१८) विप्लवाचे फलित आहे तशी मर्ढेकरांची कविता हे दुसऱ्या (इ. स. १९३९ ते १९४५) जागतिक महायुद्धाचे फलित होय. जागतिक महायुद्धानंतर युरोपीय संस्कृति आता एक अुजाड, ओसाड, वैराण मरुभूमि बनली आहे; तिच्यात कोणतीहि उच्च मूल्ये इतःपर रुजावयाची नाहीत हा वेस्टलँडचा मध्यवर्ती सूर आहे. वेस्टलँडचा उत्कृष्ट मराठी अनुवाद आमचे संनिकटचे स्नेही नागपूर विद्यापीठाचे माजी इंग्रजी विभाग प्रमुख कै. डॉ. विश्वास कानडे ह्यांनी केलेला प्रसिद्ध आहे. 'वेस्टलँड'मध्ये उपनिषद्मंत्रांचे संदर्भ आहेत. मर्ढेकरांमध्ये 'सहनाववतु सहनौ भुनक्तु। सहवीर्यं करवावहै। तेजस्विनाऽवधीत मस्तु। मा विद्विषावहै।" ह्या सुप्रसिद्ध उपनिषद्मंत्राचे कवीच्या संज्ञाप्रवाहातील अर्थपूर्ण विटंबित रुप "सहनौ टरक्तु। सहवीर्यं डरवावहै।" असे होऊन येते. माणसे कशी भ्याड, भेकड बनली आहेत, ते कवीला येथे सांगावयाचे आहे. स्वकालीन इंग्रजी कवितेशी समकालीन होऊन लिहिणारे पहिले मराठी कवि मर्ढेकर होत असे वर म्हटले त्याचा आशय आता स्पष्ट होईल.

'शिशिरागम'(१९३९), 'कांही कविता' (१९४७), 'आणखी कांही कविता' (१९५१) यातून वैयक्तिकतेकडून सामाजिकतेकडे व सामाजिकतेकडून वैश्विकतेकडे होत गेलेला कविमनाचा वृत्तिविकास जाणवतो. 'कांही कवितां' मध्ये सामाजिक जाणीव केंद्रस्थानी असून सामाजिक जाणीव पृष्ठभूमीत आहे. ते अभिजनांचे कवि आहेत असे काहींनी म्हटले, ते निश्चितच त्यांना अन्याय करणारे आहे.

"मिस्किल शिंगल, भोळा सांधा।
सीधे रूळ नि खडी गोमटी।
कुरूप काळी पाठ लावता।
ज्या जीवाला धरिले पोटीं।
ह्या समद्यांच्या गोष्टी सांगा।
फलाटदादा, आली गाडी।
बोलावो तुमि! पाठ टेकतो।
शिंगल पडला, गेली गाडी"

म्हणणारा रेल्वे प्लॅटफॉर्मवरच झोपून रात्र काढणारा गृहहीन पोर्टर हमाल. सकाळ होताच 'जणु पायाने चित्त्याच्या अन्। रस्ता झाडी झाडूवाली' अशी रस्ता झाडणारी झाडूवाली,

"त्या नाक्यावर तंग हवेली।
उत्साहाची ठिगळ्या चोळी।
घालुनि बसली, बोथटलेली।
शिळी स्तनाग्रें झाकित (नका टाकून जाअुं,
चोळामोळा घाण्याने माझा झाला) पवळी"

अशी वेश्या,

'बडवीत टिऱ्या। अर्धपोट किंवा।
ओंगळ देखावा दाखवीत।।
भिक्षा मागे रोज एवढासा पोर।
आई ती लाचार। पाठीमागे'

अशी भिकारी मायलेकरे,

"टणक् कोळसा पवित्र्यात हा।
खोरुनि घेई पावड्यात अन्।
झोकुनि देई पहा लीलया।
तसाच भट्टित अचूक झरकन्।
... यंत्रयुगातिल नवनृत्याचा स्थाणुभाव हा प्रगटे
येथे।"
मनोज्ञ मुद्रा शिल्पित एक।
संगमरवरी मांसामध्ये।
अहा कोळसेवाला काळा।
नव्या मनूंतिल गिरिधर – पुतळा"

असा रेल्वे एंजिनात दगडी कोळसा झोकणारा फायरमन्, 'चार महिन्यांचा गर्भस्राव होऊन

'वाहले रक्तपाट किति।
किती पट् कुरीं सांध्य ढगांसम।
तांबुस काळी भिजली भवती,"

तरी दुसऱ्या दिवशी थरथर कापत कामावर येऊन मालकिणीला

'वदली : बाई आठ दिसांनी।
कामावरती येइन खास।
तंवर न ठेवा दुजिपर कोना"

असे म्हणणारी मोलकरीण, गिरणगावातील कामगार वस्तीत 'घनःश्याम सुंदरा श्रीधरा गिरणोदय झाला, उठि लवकरि दिनपाळी' असे आरवणारा भोंगा आणि

'गोंगाटला सारा। कामगार वृंद आणि।
कोंबटशा पिळीधारा। यंत्रावर चक्रपाणी। घामाघूम..'

'कुत्रापि पतितं तोयं, यथा गच्छति सागरम्, सर्वचक्र भ्रमस्कारं मालकं प्रति गच्छति' असे जीवन जगणारा गिरणी कामगार, त्याचबरोबर

"गोंधळलेल्या अन् चिंचोळ्या।
गिरगावातील गल्लीमध्ये।
चिमण्या अंधाराचे चाले पुसट प्रबोधन।
'उघडिनयन रम्यमिशा पुसत पुसत आली
अरुणवरणमय मलई मनि मांजर ....'

येथे टिंबांच्या जागी 'खाई' शब्द मर्ढेकरांना अभिप्रेत आहे. एकनाथ पांडुरंग रेंदाळकरांच्या 'प्रबोधन' कवितेतील 'उघडिनयन रम्य उषा हसत हसत आली। अरुणकिरणमय वसना अवनी ही ल्याली' ह्या ओळींचे कवीच्या अंतर्मनातील संज्ञाप्रवाहात झालेले हे अर्थपूर्ण विटंबित रूपांतर. "खाइमध्ये संसाराच्या, निबरट किरटी हाडबंडले अशा बायका, (म्हणून .... टिंबांच्या जागी 'खाई' शब्द अध्याहृत असल्याचे वर म्हटले) उष्टीभांडी उरकुन बसल्या, विणीत चिमणे जीवन,"

'डोळे हे फिल्मि गडे! खोकुनि मज पाहु नका।
काढू मी दळणाकशि, निवडु सरव्या आणि मका'

द्वितीय महायुद्धकालीन अन्नधान्याचे रेशनिंग व दुर्भिक्ष्य यांनी गांजलेल्या मध्यमवर्गीय गृहिणी, अशी समाजाच्या सर्व थरातील पीडित वंचितांची प्रभावी दखल आधुनिक मराठी कवितेत ज्यांच्या कवितेने सर्वप्रथम घेतली ते केवळ अभिजनवर्गाचे कवि कसे असतील?

"आला आला स्वस्त दरावर आला हो आला।
ह्या मुंग्यांचा लोंढा आला, खोला फाटक खोला'
दहादहाची लोकल गाडी, सोडित आली पोकळ
श्वास,
घड्याळातल्या काट्याचा अन्, सौदा
पटला दीन उदास। ह्या नच मुंग्या; हीच माणसे,
असेच होते गांधीजीही"

ह्या अथवा

"सकाळी उठोनि। चहाकॉफी घ्यावी।
तशीच गाठावी। वीज गाडी।।" (कवि आगगाडी न म्हणता 'वीजगाडी' म्हणतो हे बघण्यासारखे आहे!)
दाती तृण घ्यावे। 'हुजूर' म्हणून। दुपारी भोजन।
हेची सार्थ ...

इत्यादि अनेकानेक कवितांमधून महानगरीय जीवनातील सुखदु:ख संवेदनांचे प्रभावी, उत्कट, प्रत्ययोत्पादक चित्रण आले असले तरी मर्ढेकर केवळ महानगरी जाणिवांचे कवि नव्हेत. ते त्यांच्या कवितेचे केवळ एक (प्रभावी) अंग आहे.

त्यांनी स्वत:च स्वत:विषयी म्हटल्याप्रमाणे 'आहे भावनेने संत। आणि विज्ञान महंत' म्हणजे भावनेने संत असलेले ते विज्ञान युगातील महंत आहेत. त्यांचे घराणे कुलपरंपरेने रामदासी. पुणे सातारा बस मार्गावरील अनेवाडी जवळील मर्ढे ह्या त्यांच्या मूळ गावी रामदासी मठाची स्थापना करणाऱ्या समर्थ शिष्य परंपरेतील वासुदेव, विदेहस्वामी, अमृतेश्वर गोसावी ह्यांच्या कुळात ते जन्मले. स्वत:ला विज्ञान महंत म्हणवून घेताना रामदासी परंपरेतील 'दासबोधा'तील समर्थ निरूपित 'महंत लक्षण निरूपण' समासातील महंत शब्दाभोवतीची अर्थवलये त्यांच्या अंतर्मनात जागृत असणार हे उघड आहे. 'अंगा झोंबे खारा वारा अदृश्याचा' (मर्ढेकरांची कविता, पुनर्मुद्रण १९९४, पा. ३१) असे ते सांगतात. 'मज अज्ञाताचा फवारा बिलगे जसा' (पूर्वोक्त, पा. ३४) अशी ते कबुली देतात. 'पार्थिवतेच्या पराकोटिचे अपार्थिवाला लोण कोण नेईल?' असा त्यांना प्रश्न पडतो.

"भंगु दे काठिन्य माझे, आम्ल जाऊ दे मनीचे,
येऊ दे वाणीत माझ्या, सूर तुझ्या आवडीचे...
जाऊ दे कार्पण्य 'मी'चे, दे धरू सर्वांस पोटी"

ह्या त्यांनी त्यांच्या 'मुरारी'ला मागितलेलया पसायदानात 'धैर्य दे अन् नम्रता दे, पाहण्या जें जें पहाणें, वाकुदे बुद्धीस माझ्या; तप्त पोलादाप्रमाणे. घेऊ दे आघात तीते, इंद्रियद्वारा जगाचे, पोळुदे आतून तीते गा अतींद्रियार्थ आचें' इंद्रियांचे द्वारा जगाचे आघात घेत असतांनाच माझ्या बुद्धीला आतून अतींद्रियाच्या आचेनें पोळू दे असे मागणे ते मागतात, ते अर्थपूर्ण आहे.

ऋग्वेदाच्या दहाव्या मंडलातील नासदीयसूक्त हा विश्वोत्पत्तीविषयींचा पृथ्वीच्या पाठीवरचा जुन्यात जुना

पहिला उपलब्ध विचार होय. "नासदासीत् नोसदासीत् तदानीम्। नासीत् रजो नो व्योमा परोयत्। किमावरीवः कुह कस्य शर्मन् अम्भः किमासीत् गहनं गभीरम्। न मृत्युरासीत् अमृतं न तर्हि, न रात्र्या अह्न आसीन् प्रकेतः। आनीत् अवातं स्वधया तदेकं तस्माद्धान्यन्नपरः किञ्चनास। तम आसीत् तमसा गूळ्हमग्रे प्रकेतं, सलिलं सर्वमा इदम्। ... एकूण ७ ऋचांचे केवळ दीडशे शब्दांचे ते अद्‌भुत अर्थगर्भ सूक्त आहे. त्यावरील 'नासदीयसूक्त नीरांजन' हा पु. य. देशपांडे ह्यांचा व 'नासदीयसूक्तभाष्य' हा आहिताग्नि राजवाड्यांचा ग्रंथ प्रसिद्ध आहे. इंग्रजीत त्याचा सुरेख पद्यानुवाद Hymn of Creation नावाने स्वामी विवेकानंदांनी केलेला आहे आणि मराठीत त्याचा पद्यानुवाद बनारस हिंदु विद्यापीठातील मराठीचे प्राध्यापक कै. कविभूषण ब. ग. खापर्डे ह्यांनी केला आहे. तेव्हा सत् नव्हते, तेव्हा असत् नव्हते; हे अंतराळ, हे आभाळ हेहि तेव्हा नव्हते, तेव्हा कुणी कुणाला कोणाच्या कल्याणासाठी आवरण घातले? हे अथांग गहन पाणी तरी तेव्हा होते काय? तेव्हा मृत्यु नव्हता, तेव्हा अमरत्व नव्हते. (आपण ज्यात व्यवहार करतो ते द्वंद्वात्मकतेचे, dualityचे जग आहे. येथे जन्म आहे तर मृत्यु आहे; सुख आहे तर दुःख आहे. ह्याच्या पलिकडे निर्द्वंद्वात्मकतेचे Non duality चे एक जग आहे. आणि ह्या जगात जे घडते त्याची मुळे त्या जगात असतात. अर्थात् हा गूढवादाचा, योगानुभवाचा विषय आहे.) तेव्हा दिवस नव्हता, तेव्हा रात्र नव्हती. दिवस आणि रात्र असा भेद करण्याचे कोणतेहि साधन तेव्हा नव्हते. तेव्हा दिक् आणि काल नव्हते. There was no Time and no Space. पृथ्वी, आप (जलतत्त्व), तेज, वायु, आकाश ही पंच महाभूते तेव्हा नव्हती. अर्थात् वायू नव्हता तरी त्या वायूविरहित स्थितीत स्वसामर्थ्याने स्फुरण, स्पंदन पावत असलेले ते एक होते; त्याच्यावाचून दुसरे काहीहि नव्हते. It was Throbbing, pulsating with Life. तेच आद्य स्फुरण, स्पंदन सर्व सृष्टीत, प्राणिमात्रात, तृण-पात्यात, अणुरेणूत सर्वत्र समव्याप्त आहे. पातळ तमाचे आवरण असलेले तम आधी उत्पन्न झाले. तम आसीत् तमसा गूळ्हमग्रे प्रकेतम्। आजहि ब्रह्मांडात सुमारे ९० टक्के (dark matter) डार्क मॅटर आहे असे विज्ञान सांगते. ते नेमके काय आहे ते विज्ञानालाहि सांगता येत नाही. ऋषि 'तम' म्हणाला, सायन्स डार्कमॅटर म्हणते; त्यातील साम्य लक्षणीय आहे. आता मर्ढेकरांच्या विश्वोत्पत्तिरहस्याचा वेध घेऊ पाहणाऱ्या सदृश ओळी पहा :

कधी जन्मली पृथ्वी? जमल्या
निळ्या वायुच्या लगडी सलग
कधी?
कधी अन् जडतेला त्या
मनामनाचें आलें पोत?
तेजाच्या अन् निळ्या नळींतुन
जसा फुलावा निळसर चाफा,
सपोत संज्ञेमधून तैसा
अनुभूतींचा फुलला वाफा
कधी?
पहावें तेजांतुन ह्या
काय?
कुणाला शोधावें अन्?

आता 'काही कविता' मधली १८ वी कविता पहा:-

फिरता पिसाट पिसाट। अंतरिक्षीं या अफाट
ग्रहमालेचें चऱ्हाट। सूर्य फेकी।।
अवकाशी पडे पीळ। गाठीगाठीत घननीळ।
जमती आसावरी रीळ। जडत्वाचे।।
उकलाया सूत्रबद्ध गाठी। आमुच्या बुद्धीसी वेठी।
कासया धरिलेस जगजेठी। सर्व साक्षी।।
जरी आत्मविश्वास आम्हा। आणि सत्याचाहि पान्हा
तरी ढोरांचाच कान्हा। शेवटी तूं।

या अफाट अंतरिक्षात पिसाटपणे फिरता फिरता ग्रहमालेचे जे चऱ्हाट सूर्याने फेकले त्याला अवकाशात पीळ पडून त्याच्या गाठीगाठीत घननीळ आणि आसावर जडत्वाचे रीळ जमले. विश्वोत्पत्तीच्या त्या सूत्रबद्धगाठी उकलायला सर्व काही पाहणाऱ्या अर्थात् जाणणाऱ्या हे भगवंता! तू आमच्या बुद्धीला वेठीला कशाला धरलेस? त्या गाठी आम्ही उकलू हा आत्मविश्वास आम्हाला आहे कारण सत्यावर म्हणजे तुझ्यापासून मिळालेल्या जीवनरसावर आमचे पोषण झालेले आहे, तरी तू मात्र शेवटी निर्बुद्ध ढोरे हाकणारा गुरे-राखीच! अशी त्या जगजेठीची संभावना शेवटी मर्ढेकर करतात. नासदीय सूक्तातहि शेवटी "यो

अनुक्रमणिका

अस्याध्यक्षः परमे व्योमन् सो अंगवेद यदि वा न वेद" म्हणजे हा सर्व पसारा कोठून आला हे, ह्याचा उंच आकाशात असणारा तो अध्यक्षदेखील जाणतो की जाणतो नाही कोण जाणे? असे म्हटले आहे! जीवनातील मर्त्यांश-अमर्त्यांश यांची रस्सीखेच हाच जिवंत सृष्टीचा पेच आहे व तोच पायाहि आहे,

'चालणे ही अशीच। मर्त्यांश-अमर्त्यांश-खेच।
जो जिवंत सृष्टीचा पेच। तोच पाया।।'

असेहि मर्ढेकर सांगतात. (पूर्वोक्त पा. ३७) मर्ढेकरांनी त्यांच्या कवितांच्या फाईलवर स्वहस्ताने पुढील नोंद केली होती.

Name - B. S. Mardhekar
Year - 20th Century
Class - Only The Future will decide.
Generations yet unborn.

विसाव्या शतकाची युगसंवेदना त्यांच्या कवितेने व्यक्त केली; अजून न जन्मलेल्या उद्याच्या पिढ्या माझ्या कवितेचे मूल्यमापन करतील असेहि त्यांनी म्हटल. 'शिशिरागम' ह्या त्यांच्या एकल्या शिथिल खंडकाव्यात

"गेलों विदूषक पुरा ठरुनि सुहास।
दान्ते नि शेक्सपियर संगत आसपास।
कोठेतरी स्वमरणोत्तर भाग्यकाली।
हाही विचार न कमी मज शांतिदायी"

ह्या प्रेमनाट्यात मी हास्यविषय विदूषक ठरलो तरी मेल्यावर उद्याचे जग महाकवि दान्ते नि शेक्सपियर ह्यांच्या मालिकेत जरी नाही तरी त्यांच्या आसपास जागा मला नक्कीच देईल असा आत्मविश्वास ते बोलून दाखवितात. 'वर्गात शिक्षकाने दुर्मुखलेला म्हटले, त्यावरून मनात आले' अशी शिरोभागी टीप असलेल्या केशवसुतांच्या 'दुर्मुखलेला' कवितेत (वर्गात त्यांना दुर्मुखलेला म्हणणारे हे शिक्षक पुढे प्राचार्य झालेले सुप्रसिद्ध संस्कृत कोशकर्ते वामन शिवराम आपटे होत असा प्रा. रा. श्री. जोगांचा तर्क आहे) माझ्या ह्या दुर्मुखलेल्या तोंडातून पुढे जो वाणीचा सरस सुंदर ओघ वाहणार आहे ते प्राशन करून तुमची लेकरे-बाळे, तुमच्या पुढच्या पिढ्या तृप्त होतील; तेव्हा हा कवि दिसायला कसा होता हे कुणी विचारणार नाही.

"माझ्या दुर्मुखल्या मुखामधुनिया चालावयाचा पुढे
आहे सुंदर तो सदा सरस वाङ्निष्यन्द चोहीकडे।
तुम्ही नाहि तरी सुतादि तुमचे धातील तो प्राशुनी।
कोणीहि पुसणार नाहि कवि तो होता कसा
आननी।।"

अशा शब्दात केशवसुतांनी आपल्या प्रतिभाशक्तीविषयींचा व्यक्त केलेला आत्मविश्वास आणि वर वर्णिलेला 'मरणोत्तर दान्ते नि शेक्सपियर ह्यांच्या जवळपास मला जागा मिळेल' हा मर्ढेकरांनी व्यक्तविलेला आत्मविश्वास ह्यांची जातकुळी एकच नव्हे काय? कै. प्रा. गंगाधर गाडगीळांनी मर्ढेकरांना 'दुसरे केशवसुत' म्हटले ते अनेक अर्थांनी खरे आहे.

मुंबईत असताना १८९२ साली केशवसुतांनी 'तुतारी' लिहिली. 'हिच्याएवढी लोकप्रसिद्ध कविता केशवसुतांच्या काव्यसंग्रहात दुसरी नसेल. हिच्या नावाने मंडळे निघाली. हिचा संप्रदाय झाला'. असे प्रा. रा. श्री. जोगांनी लिहिले आहे. महाराष्ट्राच्या ज्ञात इतिहासात दीड हजार वर्षांपूर्वी इ. स. च्या ५ व्या शतकात वाकाटक कालात ५६ कवींनी एकत्र येऊन स्थापिलेले 'छप्पण्णय' हे पहिले कविमंडळ. (पहा वाकाटक नृपति आणि त्यांचा काल – वा. वि. मिराशी, प्रकाशक-नागपूर विद्यापीठ.) आजहि 'तुझ्यासारखे छपन्न पाहिले' ह्या प्रचलित वाक्प्रचाराच्या तळाशी समूहमनाने अंतर्मनात जपून ठेविलेली त्या छप्पण्णय कविमंडळाची आठवण आहे. आधुनिक मराठी कवितेच्या इतिहासात १९११ साली महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या बिऱ्हाडी स्थापन झालेले 'तुतारी मंडळ' हे पहिले कविमंडळ. केशवसुतांच्या 'तुतारी'ने प्रभावित झालेल्या रामगणेश गडकरी, बाल-कवि, महाराष्ट्र नाटक मंडळीचे मालक त्र्यंबक सीताराम कारखानीस इत्यादि तेव्हाच्या तरुण कवींनी ते स्थापिले होते. त्याच्या पहिल्या रविवारच्या पहिल्या बैठकीसाठी गडकऱ्यांनी लिहिलेली कविता

'जगतास जागवायाला। केशवसुत गाऊनि गेले' ह्या ओळीने सुरू होणारी 'केशवसुत मेले?' ही होय. 'तुतारी'च्या पहिल्या आवृत्तीत केशवसुतांनी 'देव कशाचे? अश्रु जे पिती। पायपोस त्यां हाणा संप्रति' असे लिहिले.

अनुक्रमणिका





(पुढे तिचे पुनर्लेखन करताना तिची ७ कडवी त्यांनी गाळली. २७ ची २० केली.) त्याच केशवसुतांची मरणापूर्वी ६ महिने लिहिली गेलेली अखेरची उपलब्ध कविता

'भिकार या जगीं। इच्छित न मिळे काही।
म्हणुनि तुझे पायी भिक्षां देहि।
चिंता भय दुःखें अवघीं दूर झालीं।
अनाथांचा वाली जवळी केला।
केशवसुत म्हणे देवा! दीननाथा!
तुझे पायीं माथा वाहियेला।।'

अशी आहे. नेमका हाच भाव

"हासडल्या तुज शिव्या तरीहि।
तुझ्याच आलो पायी लोळत।
मुठींत धरुनी नाक, लाविले।
तव डोळ्यांशी डोळे पोळत"

ह्या मर्ढेकरांच्या ओळीत व्यक्त झालेला नाही काय? (मर्ढेकरांची कविता, पुनर्मुद्रण १९९४, पा. ११४).

'आपुलिया मुखें नाही बोलवत।
सखा भगवंत वाचा त्याची।
साळुंकी ते बोले कैसी मंजुळवाणी।
बोलविता धनी वेगळाचि।।'

म्हणजे आपल्या मुखाने जणु भगवंत बोलतो, बोलविता धनी तो आहे असे तुकोबांनी म्हटले होते. 'भावनेने संत असलेले विज्ञानयुगातील महंत' मर्ढेकर देखील नेमकी हीच भावना पुढील शब्दात बोलून दाखवितात :-

राहुं दे स्वातंत्र्य माझें
फक्त उच्चारांतले गा
अक्षरां आकार तूझ्या
फुफ्फुसांचा वाहुं दे गा.

तात्पर्य, विश्वचैतन्याचा शोध घेण्यासाठी आसुसलेल्या, अतींद्रियार्थ आचेने आतून पोळलेल्या, आपल्या मुखाने भगवंत बोलावा अशी इच्छा धरणाऱ्या मर्ढेकरांच्या कविवृत्तीचे नाते ऋग्वेदाच्या दशममंडलातील नासदीय-सूक्तद्रष्ट्या ऋषीशी प्रस्थापित होऊ पाहते, असे म्हणण्यास प्रत्यवाय नसावा. नासदीय सूक्ताच्या संवर्गात, कॅटेगरीत समाविष्ट होऊ शकेल अशी काही समांतर रचना मर्ढेकरांचीहि आहे, एवढेच येथे दाखवायचे आहे.



मराठी वाङ्मय -

अनुभवांच्या व्यापकतेवर किंवा विस्तृतपणावर नव्हे, तर त्यांच्या सजीव तीव्रतेवर वाङ्मयाचा दर्जा अवलंबून असतो. प्रादेशिक मर्यादा किंवा सामाजिक मर्यादा किती का संकुचित असेनात, अनुभवांतले चैतन्य, कल्पनात्मक प्रतिक्रियांचा विविधतापूर्ण जिवंतपणा जर लेखकाच्या ठायी वसत असेल, तर त्याला वाङ्मयात उच्च स्थान प्राप्त होईल. आणि या ठिकाणी आपण खरोखर मराठी वाङ्मयातील पराकाष्ठेच्या उणिवेला हात घालीत आहोत.

- मर्ढेकर

मर्ढेकरांची काव्यशैली

- प्रा. डॉ. सुरेश भृगुवार

ललित लेखक स्वतःच्या अनुभूती भाषेतून मांडतो. ही भाषा वाचकांना बव्हंशी सुपरिचित असते. असे असूनही हे साहित्य त्याला वारंवार वाचावेसे वाटते. असे लेखकाच्या विशिष्ट भाषा प्रयोगांमुळे घडत असते. भाषा नेहमीची भासत असूनही या भाषेची मांडणी, तिच्यातील शब्दयोजना, सामासिक तर कधी अस्वाभाविक शब्दजोड व त्यातील नवता, शब्दविचलन, प्रयोगविचलन, अर्थविचलन इत्यादी वैशिष्ट्यांमुळे ही भाषा सदासतेज वाटू लागते, त्यामुळे हे साहित्य वारंवार वाचावेसे वाटते. ही ललित साहित्याची भाषा होय. असे लेखन लेखकाच्या वाङ्मयीन व्यक्तिमत्वाचा कलात्मक आविष्कार असतो. ही भाषा त्याची 'स्व-तंत्र' भाषा असते. ह्यातून लेखकाची/कवीची पृथगात्म शैली प्रकट होत असते. ललित लेखक/कवी भाषेचे व्याकरणमान्य रूढ संकेत मोडून विचलित भाषारूपांचे मनोहर दर्शन घडवीत असतो. असे लेखन संस्मरणीय होते. असे साहित्य भाषेला समर्थ व संपन्न करते. ही विचलित भाषा म्हणजेच त्याची शैली होय. Deviation is style ही शैलीची सोपी व सुटसुटीत व्याख्या आहे.

कवितेची भाषा :-

फिलिप्स व्हिलराइटने स्थिर भाषा (Block Language) व प्रवाही भाषा (Fluid Language) असे भाषेचे दोन प्रकार मानले आहेत. तो म्हणजे, "....प्रवाही भाषेच्या अर्थाच्या आणि तिच्या वापराच्या अगणित शक्यता असतात. या भाषेच्या अर्थामध्ये फेरबदल होत असतात."[१] तात्पर्य, स्थिर भाषा गद्याची व प्रवाही भाषा कवितेची हे फिलिप्सला येथे अभिप्रेत असावे. मर्ढेकरांना अभिप्रेत प्रसरणशील शब्दांचे संमोहक रूप प्रवाही भाषेत स्पष्टपणे प्रतीत होते. प्रवाही भाषेत विचलनाची संभाव्यता अधिक असते. त्यामुळे प्रतिभावंत कवीच्या काव्यकृतीत त्याच्या शैलीचे अनेकविध उन्मेष बघायला मिळतात.

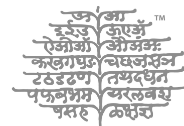
शैलीकार कवी आपल्या कवितेतर्फे जी शब्दनिवड करतो, तीत अत्यंत साक्षेप व औचित्यविवेक असतो. या शब्दविवेकातून कवीची शैली प्रकट होत असते. कवी असे सहेतुक, प्रयत्नपूर्वक करतो असे नाही. हे त्याच्या प्रतिभाशक्तीमुळे सहजगत्या, अकस्मात् घडते. जसा शब्दविवेक तसेच वृत्तालंकारादी-विवेकाने कवीचे लेखन घडत असते. ह्या चयनप्रक्रियेतून कवीच्या शैलीला नवनवे कोंभ फुटतात.

कवितेत शब्द कधी मूळ संदर्भ घेऊन तर कधी तोडून येतात. कवितेत असा शब्द अन्य शब्दांशी समन्वय साधतो. अशा वेळी अन्य शब्दांच्या साहचर्याने त्याला नवा अर्थ-साज प्राप्त होतो. "Each word when used in a new context is a new word." असे फर्थ म्हणतो,[२] ते लक्षणीय आहे. त्यामुळे कवितेतील शब्द आकलनाच्या स्तरावर एकटा नसतो, त्याला सहचर शब्दांपासून वेगळा करता येत नाही. म्हणूनच कवितेचा विचार साकल्याने करावा लागतो.

संदिग्धता, सूचकता, अस्पष्टता, अनेकार्थक्षमता, वक्रता इत्यादी काव्याची गुणवैशिष्ट्ये आहेत. ही वैशिष्ट्ये भाषा-विचलनामुळे शक्य होतात. अर्थात, या सर्व वैशिष्ट्यांमधून कवीची शैली पारखता येते. कवितेची भाषाच मुळी विचलित भाषा आहे. कवितेत शब्दक्रमच नव्हे, तर शब्दरूपे बदलण्याचे (शब्दक्रमभंग व शब्द-विचलन) स्वातंत्र्य कवीला असते. "निरंकुशाः कवयः" हे वचन सूचक आहे.

कवीच्या अनुभूतीचे दोन पदर :-

कवीची अनुभूती सामान्यांहून वेगळ्या पातळीवर असते. मर्ढेकर लिहितात, "कवीच्या अनुभूतीत नेहमी दोन पदे असतात. आणि यांपैकी एक पद अध्याहृत असते. जे पद अध्याहृत नसते, प्रत्यक्ष असते, ते कवीत व इतर व्यक्तींत बव्हंशी सारखेच असते. कवीच्या बाबतीत जे पद अध्याहृत असते, ते इतरांच्या बाबतीत मुळी अस्तित्वातच नसते."[३] ह्या दोन पदांची परस्परांशी





"भावनात्मक समतानता (Emotional equivalence) स्थापित करणे हेच कवीच्या अनुभूतीचे व्यवच्छेदक लक्षण" असे मर्ढेकर पुढे लिहितात.[४] अलंकारांच्या भाषेत बोलायचे तर उपमान व उपमेय यांच्यात भावनात्मक समतानता स्थापित करणे, हे कवीचे कार्य आहे.

दोन स्तरांवर आस्वाद्यता :–

दोन भिन्न वस्तूंचे साम्य वा साधर्म्य कल्पून अलंकारांची योजना केली जाते. त्यामुळे रसिक दोन भिन्न स्तरांवरील अनुभूती एकाच वेळी घेऊ शकतो "हिरवे हिरवे गार गालिचे। हरित तृणांच्या मखमालीचे।।" असे जेव्हा आपण वाचतो तेव्हा एकाच वेळी हिरवेगार स्पर्शसुखद गवत व मुलायम मखमली गालिचे ह्या दोन वस्तूंचा अनुभव कवी एकदम वाचकांना देतो. आपल्या दृष्टीपुढे मखमली गालिचे, त्यांची चित्ताकर्षक रंगसंगती, त्यांवरील मनोहर कलाकुसर, त्यानुसार प्रसन्न सजावटीने नटलेली बैठक इत्यादी गोष्टी कल्पना साहचर्याने येतात; आणि अनुभूतीच्या दुसऱ्या स्तरावर हिरवेगार गवत, त्याचा लुसलुशीत मखमली स्पर्श, अनुषंगाने फुललेली रमणीय बाग, रंगीबेरंगी फुले, नयनमनोहर सृष्टी, मुक्त निळे आकाश, कल्पनेतील अमिट नयनसुख इत्यादी गोष्टी साकार होऊ लागतात. हिरवेगार गवत व मखमली गालिचे हे दोन वस्तुविषय जाणिवेच्या विशिष्ट पातळीवर तन्मय-तद्रूप होतात. गालिच्यांचा मखमली स्पर्श हिरवागार वाटतो व हिरवे गवत मखमली स्पर्श सुख देते. हे दोन अनुभव परस्परांत विलीन होतात. अशा प्रकारे दोन अनुभवांचे तादात्म्य जाणवणे, हा कविप्रतिमानिर्मित चमत्कार आहे. अर्थविचलनामुळे असा चमत्कार घडतो. सर्व अर्थालंकार शैलीच्या भाषेत सांगायचे तर अर्थ-विचलनानेच (Deviation in meaning) होत. "अनुभवांची अशी श्रीमंती साधणे हा मानीव मनाचा अनाद्यतन छंद आहे." असे त्र्यं. वि. सरदेशमुख म्हणतात, ते पटते.[५]

शैलीविश्लेषण :–

कवितेची मनापासून आवड असणारा सहृदय रसिक काव्यसौंदर्याचा (मर्यादित) आस्वाद घेऊ शकेल. परन्तु त्याची भूमिका निखळ आस्वादकाची असेल. काव्यसौंदर्याचे मर्म जाणून घेण्याची त्याची क्षमता असेलच असे नाही. ही कविता कोणत्या कारणांनी सुंदर, वाचनीय व संस्मरणीय झाली आहे, हे सांगणे त्याला जमणार नाही. मात्र तो अंतःप्रेरणेने, हृदयाच्या आंतरजाणिवेने कवितेशी संवाद साधतो. परन्तु काव्यसौंदर्यानुभूतीची कारणमीमांसा करणे त्याला जमत नाही. यासाठी शैलीविश्लेषकाची गरज भासते.

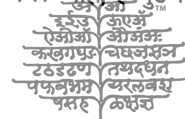
कवितेचा आस्वाद व चिकित्सा या भूमिकेतून पाश्चात्त्य शैलीमीमांसकांनी शैलीमापनाच्या काही कसोट्या निर्धारित केलेल्या आहेत. काही निष्कर्ष काढले आहेत. काव्यसौंदर्याच्या आकलनासाठी शैली-चिकित्सा परिपूर्ण आहे, असा त्यांचा विश्वास आहे. काव्यशैलीच्या अभ्यासाला त्यांनी शास्त्रीय शिस्तीचे स्वरूप दिले आहे ह्या शिस्तीमुळे तटस्थ राहून संशोधनांनी हाती येणारी सामग्री शैलीच्या अभ्यासाला शास्त्रशुद्ध स्वरूप देते. या सामग्रीच्या आधारे पाश्चात्त्य शैलीवैज्ञानिकांनी सिद्ध केलेल्या मूल्यमापन कसोट्या म्हणजेच शैली-उपाय (किंवा शैली-प्रयुक्त्या-Stylistic Devices) होत.

विविध शैली उपाय :–

एखाद्या कवीला अन्य कवींपासून अनन्य दाखविणारी भाषिक वैशिष्ट्ये गोळा करून, त्यांची लक्षणे सांगून चर्चा करणे म्हणजे शैलीविश्लेषण करणे होय. यासाठी पुढील शैली-उपाय शोधले गेले आहेत.

(अ) शब्दनिष्ठ शैली-उपाय	१) आवृत्ती २) शब्दविवेक ३) समानार्थक शब्द ४) नवनिर्मित शब्द व ५) नकार
(ब) रचनानिष्ठ शैली-उपाय	१) समानान्तरता २) लयबद्धता ३) उत्तरगर्भ प्रश्न ४) क्रमविपर्यय (शब्दक्रमभंग) व ५) विरामचिन्हे
(क) अर्थनिष्ठ शैली-उपाय	१) अलंकार २) मानुषीकरण व अन्यधर्मारोप ३) संदर्भोल्लेख व अवतरणे ४) संदिग्धता ५) वाक्प्रचार व म्हणी ६) विचलन

वरील प्रमुख सोळा व त्यांचे पोटभेद सतरा मिळून तेहतीस शैली-उपाय आहेत.[६] हे शैलीउपाय साहित्य-भाषेची बलस्थाने आहेत. उपलब्ध भाषा-सामग्रीतून कवी हे उपाय शोधतात. काही प्रतिभावंत नवे उपाय प्रस्थापित करतात. मर्ढेकरांनी असे केले आहे, हे पुढे दिसेल.





शैली–उपायांची ओळख व काव्यचर्चा :–

वरील शैली–उपायांपैकी (पोटभेदांसह) ज्या उपायांची उदाहरणे मर्ढेकरांच्या कवितेत मला प्रामुख्याने व वैपुल्याने आढळलीत, अशाच उपायांची प्रथम ओळख, नंतर त्यांची दोन–तीन उदाहरणे व चर्चा असे धोरण स्वीकारले आहे.

१) आवृत्ती : एकच गोष्ट पुन्हा एकदा वा पुन्हा पुन्हा सांगणे. कवी आपले काव्य चित्तवेधक व आकर्षक करण्यासाठी, ते वाचकांच्या मनावर ठसावे म्हणून, एखाद्या शब्दावर, शब्दसमूहावर वा पंक्तीवर जोर देण्यासाठी मुद्दाम आवृत्ती करतो. लेखन श्रुतिमधुर करण्यासाठी वर्णावृत्ती व लयबद्ध करण्यासाठी शब्दांची/शब्दगटाची आवृत्ती केली जाते. "This repetition of words is used for emphasis" असे मार्जोरी बोल्टनचे मत आहे.[६] मनाच्या उत्कटावस्थेत पुनरावृत्ती होत असते.

बोल्टनने शब्दांच्या आवृत्तीचे सात प्रकार कल्पिले आहेत. १) एका शब्दाची पुनरावृत्ती २) एका शब्दाची वारंवार आवृत्ती ३) शब्दगटांची आवृत्ती ४) शब्दसंहतीच्या संरचनेची (किंचित बदलून) आवृत्ती ५) त्याच शब्दाचा किंचित अर्थ भेदाने वारंवार प्रयोग, ६) आरोहावरोह साधण्यासाठी किंचित अर्थभेदाने आवृत्ती व ७) एखाद्या संपूर्ण कडव्याची काही शब्द बदलून केलेली पुनरावृत्ती.[७] उदाहरणे – वरीलपैकी पहिल्या चार प्रकारांतर्गत उदाहरणे सामान्यत: चांगल्या कवींच्या कवितेत आढळतात, तशी ती मर्ढेकरांच्या कवितेतही आहेत. परन्तु सहाव्या व सातव्या प्रकारची आवृत्ती मर्ढेकरांनी आपल्या कवितेत उपयोजिताना चकोरतलगाच्या मवाळ मनाने कौशल्यपूर्ण विवेक दाखविला आहे.

केवळ उदाहरणे नोंदवून दोन उदाहरणांची शैली-विश्लेषणात्मक चर्चा करू.

१) "पोपटपंछी चर्तुकि जान
पढो पार्वती शिरि भगवान्"
('काही कविता' क्र. २४)

आरंभी व नंतर प्रत्येक कडव्यानंतर, चार कडवी व पाचदा आवृत्ती.

२) रखड रखड रखड जरी फाटते तुमान
(का. क. २५)

३) पोरसवदा होतीस...काल
परवापावेतो (पहिले कडवे)
पोरसवदा होतीस...तीर्थ पायाचे
घेईतो (अंतिम कडवे) } (का.क.२७)

४) दवांत आलिस...पावलांमधली
शोभा (पहिले कडवे)
दवांत आलिस...पावलांमधल्या गंधा
(अंतिम कडवे)
'आणखी काही कविता' (क्र. २६)

५) "फलाटदादा फलाटदादा" – द्विरुक्ती.
वारंवार पाचदा आवृत्ती (३१)
"येते गाडी. जाते गाडी" – दोनदा (३१)

६) "अस्थायीवर स्थायिक झालो,
चुकून गेला पहा अंतरा" – पाह त्या दोन ओळी
(आणखी काही कविता – ६)
"अस्थायीवर पुन्हा परतलो
चुकून गेला पहा अंतरा" – सतरा–अठराव्या ओळी. (आ. का. क. ६)

७) "ह्या गंगेमधि गगन वितळलें
शुभाशुभाचा फिटे किनारा" (आ.का.क ८)
पहिल्या दोन ओळी (कडवे पहिले) शेवटल्या कडव्यात आहेत तशाच आवृत्त होतात, पण ओळ क्र. ३ व ४ बदलतात.

आवृत्ती ह्या शैली–उपायाची अनेक उदाहरणे मर्ढेकरांच्या कवितेत सापडतात. परन्तु संख्याधिक्य आणि उपयोजननैपुण्य या दृष्टीने महत्त्वाची उदाहरणे नोंदवून त्यांतील वरील सात येथे वाचकांसाठी प्रस्तुत केलेली आहेत. यातील दोन–तीन उदाहरणांची शैलीय समीक्षा करू.

चर्चा – १) "पोरसवदा होतीस ... कालपरवापावेतो" ('काही कविता' २७) बोल्टनप्रणीत सातव्या प्रकारात मोडणारी ही आवृत्ती आहे. या आवृत्तीचा उत्कट आविष्कार गोविंदाग्रजांच्या 'प्रेम आणि मरण' या कवितेत दिसतो. वटवृक्षाचे विद्युल्लता बघता क्षणीच तिच्यावर बसलेले प्रेम व ती मिळत नाहीसे पाहून विरहयातनेने त्याचे झुरणे, खंगत जाणे या अवस्थेचे वर्णन कवी

करतात, "तो योग। खरा हटयोग। प्रीतिचा रोग। लागला ज्याला। लागते जगावे त्याला।। हे असे।।" पुढे वृक्षाची तपश्चर्या फळास आली. ती "गगनातील चंचल बाला" त्याला कडकडून भेटली. परिणाम व्हायचा तोच झाला. एकदाच मीलन झाले, तेच अखेरचे ठरले! यावर कवी पुन्हा लिहितात, "तो योग। खरा हटयोग। प्रीतिचा रोग। लागला ज्याला। लाभते मरणही त्याला।। हे असे।।" आधीच्या ओळी इथे आवृत्त होताना "लागते जगावे त्याला" हे पूर्वीचे शब्द आता बदलून "लाभते मरणहि त्याला" हे शब्द त्यांची जागा घेतात. 'हे असे'च्या आवृत्तीने प्रेम करणाऱ्यांचे जगणे-मरणे असेच असामान्य व अलौकिक असते, हे कवी सांगून जातात.

मर्ढेकरांच्या 'पोरसवदा होतीस...' ह्या कवितेत "पोरसवदा होतीस। कालपरवापावेतो" ह्या पहिल्या दोन ओळी नवव्या व दहाव्या ओळींमध्ये आवृत्त होतात. व पहिल्या आणि तिसऱ्या (अंतिम) कडव्यांमधील तिसरी व चौथी ओळ बदलतात. तीन कडव्यांच्या (व बारा ओळींच्या) या कवितेत पहिले कडवे 'कालपरवा'ची स्थिती, दुसरे कडवे 'आज'ची स्थिती व तिसरे 'उद्या'ची स्थिती सांगते. स्त्री-जीवनाची व भावनांची ही तीन अवस्थांतरे कवीने तीन कडव्यांत सांगून गर्भवती स्त्रीचे, तिच्या सृजनशक्तीचे, मांगल्याचे माहात्म्य शेवटी सांगून कविता संपविली आहे. कालपरवापावेतो जिच्या पायात खेळता, अवखळ वारा होता, ती कालपरवापावेतो स्वतः मोगरीची कळी आज गर्भवती! कालपरवापावेतो शुक्राच्या तोऱ्यात चालायची! तिच्या तरल पावलांमधली शोभा उधळीत; आता गर्भभाराने वाकलेली मंद पावलांमधील गंध दरवळीत! संथ गतीतील मोहक वातावरण फुलवीत. कवी लिहितात, तिच्या कुशीतून छोट्या जीवाची साखळी पायाशी पडते. दुसऱ्या कडव्यातील 'पडे कुशीतून पायी' ह्यातील 'पायी' हा शब्द कवीने लक्षात ठेवून तिसऱ्या कडव्यातील शेवटच्या ओळीत 'तीर्थ पायाचे घेईतो' असे लिहून कवी भावाशय व अर्थवलय पूर्ण करतात. ह्याच (तिसऱ्या) कडव्यातील 'पोरसवदा .... कालपरवापावेतो' ह्या आरंभीच्या दोन ओळींची आवृत्ती भाववृत्तीत भर घालते. प्रत्येक जन्माला येणाऱ्या जीवची जागा जन्मतःच जननीच्या चरणाशी असते हा भाव मनात बाळगून कवी विनम्र भावे उद्याच्या माऊलीचे चरणतीर्थ घेऊ इच्छितात. दुसऱ्या महायुद्धानंतर उद्भवलेल्या जागतिक स्थितीत नैराश्य, जीवनमूल्यांचा ऱ्हास, मानवातील द्वेषभावना, संघर्ष, नीतिमूल्यांचे अधःपतन या पार्श्वभूमीवर नव-जीवनाची अपेक्षा कवी नवसृजनशक्तीकडे करतात. आजची पोरसवदा बालिकाच उद्याची माऊली आहे. तीच भविष्यकाळ घडविणाऱ्या वीरांची जननी आहे, ही भावना तिसऱ्या कडव्यातील "पोरसवदा होतीस। कालपरवापावेतो" व 'पायी-पायाने' या आवृत्तीने प्रभावी-पणे ठसते.

२) "रखड रखड रखड जरी फाटते तुमान।
ठिगळाविण वसत इथे नच नभासमान।।" –
('काही कविता' २५)

बोल्टनने सुचविलेल्या दुसऱ्या प्रकारची ही आवृत्ती आहे. संघर्षपूर्ण कष्टमय मानवी जीवन, विशेषतः कनिष्ठ मध्यमवर्गीय व मागासवर्गीय गरीब जनतेचे द्वितीय महा-युद्धोत्तर परिस्थितीतील हलाखीचे जीवन. या विकल जीवनावरील कवीची प्रतिक्रिया आरंभीच्या वरील दोन ओळींमधून व विशेषतः 'रखड' शब्दाच्या त्रिवार आवृत्तीने अधिक गडद झाली आहे. ह्या त्रिवार आवृत्तीने अखंड लय साधून, हे रखडणे कधी न संपणारे आहे, ह्या भावही यथोचित् स्पष्ट केला आहे. पहिली ओळ कवितेचे केन्द्र ठरली आहे. कवीने पहिल्या दोन ओळी ध्रुवपद घेऊन पुढे या सूत्राचा विस्तार कडव्यांतून केलेला आहे.

जीवन कष्टमय, यातनापूर्ण आहे. रखडल्यावाचून दोन घासही सहज पोटात जात नाही. त्या मानाने कष्ट फार पडतात. "अन्नासाठी दाही दिशा। आम्हा फिरवीसी जगदीशा।" असेच म्हणावे लागते. आत्यंतिक कष्टांमुळे शरीराची, मनाची व वस्त्रांची झीज होते. वस्त्रे विटतात-फाटतात. लाज झाकायला दहा जागी ठिगळे लावून रखडावे लागतेच. कवी लिहितात, आकाश हेच एक ठिगळ नसलेले अभंग अंबर (वस्त्र) आहे. वर्तुळाचे दुसरे टोक नसते, तसाच कष्टांना शेवट नाही, यातनांना अंत नाही, हाच भाव 'रखड'च्या त्रिवार आवृत्तीने अधोरे-खांकित झाला आहे. एखादी गोष्ट तीनदा उच्चारली की काळ्या दगडावरची रेघ होते. (उदा. 'तलाक्' हा शब्द!) 'रखड'ची त्रिवार आवृत्ती करून मर्ढेकरांनी अपेक्षित

परिणाम प्रभावपूर्ण रीतीने साधण्यात कौशल्य दाखविले आहे.

३) "अस्थायीवर स्थायिक झालो"	"अस्थायीवर पुन्हा" परतलो
चुकून गेला पहा अंतरा	चुकून गेला पहा अंतरा
ओरडून का अता लागणे	दिल्या गळ्यावर षड्ज बांधणे
ढिल्या गळ्यावर पंचम गहिरा"	अता खालचा परन्तु हसरा"
– (ओळी क्र. १ ते ४)	(ओळी क्रं. १७ ते २०)

'आणखी काही कविता'मधील सहाव्या क्रमांकाची ही कविता आहे. वरील ओळींमधून संगीतातील परिभाषा कवी वापरतात. खालच्या षड्जापासून (= 'सा' या स्वरापासून) वरच्या 'सा' पर्यंत एक सप्तक असते. 'सा' पासून 'प' (पंचम्) स्वरापर्यंत स्थायी व पंचमापासून वरच्या षड्जापर्यंत अंतरा असतो. गाणे सुरू करताना एक मुख्य स्वर (सूर) आधारार्थ घेतला जातो. त्याच स्वरात तंबोरा, तबला व इतर साथ देणारी वाद्ये जुळविली जातात. हा सूर त्या त्या गायकाचा 'सा' (षड्ज) असतो. प्रत्येकाचा 'सा' एकच नसतो. ज्या आधारभूत स्वरात तीनही सप्तकांत (शक्यतो) गायक विनासायास गाऊ शकतो, ती त्याची 'पट्टी' असते. (सामान्यत: काळी १, २, ३, ४, ५ किंवा पांढरी १, ४ यांपैकी एक पट्टी असते.) 'सम' म्हणजे काय हे बहुश्रुत रसिकांना काय सांगायला हवे?

मुळात षड्ज–आधारस्वर–नीट लागला तर स्थायीत गाणे नीट जमेल. स्थायी रंगली तर अंतरा वातावरणात सूर भरेल. अन्यथा अंतरा चुकेल! कवी स्थायीवर नव्हे, तर अस्थायीवर स्थायिक झाल्याने, त्यांचा पायाच अस्थिर आहे, मग अंतरा चुकणारच! त्यामुळे ढिल्या गळ्याने पंचम कसा लागावा? भरपूर रियाज करून, गळा तापवून कणखर, खंबीर करून षड्ज पक्का केला पाहिजे. तो आधारस्वर! अस्थायीवर स्थायिक झाल्याने आधारस्वरही चुकीच्या पट्टीवर घेतला. ही चूक लक्षात घेऊन (अंतिम कडव्यात) कवी पुन्हा 'अस्थायीवरच परतून येतात, पुन्हा अंतरा चुकतो, हे शब्दांची आवृत्ती करून व वाचकांचे लक्ष वेधून सांगतात.

ओळी क्रं. ३ व ४ या किंचित बदलून 'पंचम' – गहिरा ऐवजी 'खालचा व हसरा' षड्ज बांधणे (अशी आवृत्ती साधून) कवी खालच्या पट्टीत षड्ज बांधून न ओरडता 'पंचम्'च नव्हे, तर वरचा षड्जही सहज पकडू शकेल.

जीवनात पहिला आधारस्वर (सा) पेलणाऱ्या पट्टीत धरला, तर जीवनगाणे गोड सुरात बांधले जाऊन मैफल रंगते. स्थायिक व्हायचेच तर स्थायीवर व्हा, अस्थायीवर (= अस्थिरतेवर, चंचलतेवर) नव्हे, हेच मर्ढेकर सुचवितात, व आवृत्तीच्या समर्पक योजनेने वाचकांच्या मनावर प्रभावीपणे ठसवितात.

ह्या उदाहरणावरील चर्चा थांबविण्यापूर्वी एका बाबीकडे लक्ष वेधावेसे वाटते. मधल्या तीन कडव्यांमधून मध्यरात्रीचे शांत वातावरण (१९५०-६० च्या काळातील!) अंधाराच्या कुशीत झोपलेली दिवसभराची मुंबईची वर्दळ, काळोखात विसावलेला वीज–पिसारा अशा नीरव, अचेतन शांततेत "नालबंद अन् घोड्यांची ये। टाप समेवर जिवंततेच्या" असे मर्ढेकर लिहून जातात. ही जिवंतता त्या मध्यरात्री–उत्तररात्री जिथे (रंगमहाली) स्थायी–अंतरात अनिर्बंध भिरंगत जाणाऱ्या कोकिळकंठी गायिकेची निखळ तान समेवर, व समेवर दाद देणारे बग्गयांमधून आलेले धनिकपुत्र, त्यांच्या घोड्यांच्या टापाही या स्वरांच्या समेवर चैतन्याचा संगीतरस उधळून टाकणाऱ्या! काळोखात बुडून जाणाऱ्यांना हे सुरांत बुडणे कसे कळावे?

शास्त्रीय संगीताचे मर्ढेकरांचे ज्ञान व त्यांचा कान किती तयार असावा, हे त्यांची ही कविता व प्रामुख्याने अन्य काही कवितातील ओझरत्या उल्लेखांवरून स्पष्ट होते.

२. शब्दविवेक : (Choice of words)

काव्यरचनेत उचित शब्दनिवडीला फार महत्त्व असते. नेमका शब्द नेमक्या स्थानी योजल्यामुळे त्या शब्दांना व संपूर्ण कवितेलाच वेगळे परिणाम व वेगळी उंची लाभते. योग्य शब्द सापडेपर्यंत कवीचा शब्द–शोध चालूच असतो. जुना शब्द खोडून त्याजागी नवा ठेवणे ही निरंतर प्रक्रिया आहे.

शब्दविवेक या शैली–उपायान्तर्गत नामे, सर्वनामे, विशेषणे, क्रियापदे, क्रियाविशेषणे, परभाषेतील शब्द व शब्दलोप इत्यादी पोटभेद येतात. येथे फक्त विशेषणे व

परभाषेतील शब्द यांची सोदाहरण चर्चा करू.

२.१ विशेषणे :–

कवी विशेषणांचा प्रयोग (= वापर) मुक्तहस्ताने करीत असतो. पण समर्पक व नेमकी विशेषणे वापरता येणे हे प्रतिभावंत कवीचे लक्षण आहे. असा कवी विशेषणांची निवड साक्षेपाने व चोखंदळपणे करतो. त्याच्या निवडीत नावीन्य असते. एखादेच नेमके (Mot just) विशेषण अनेक भारूड शब्दांची अनावश्यक गर्दी थांबविते. जी विशेषणे रसिक गृहीत धरतात, ती टाळायला हवीत. मर्ढेकरांच्या कवितेतील विशेषणे अभिनव, अपूर्व व नित्यनूतन असतात. त्यांनी तयार केलेल्या विशेषण-विशेष्यांच्या जोड्या, रसिकांचे चित्त वेधून घेतात. त्यावर मर्ढेकरांची स्वतःची नाममुद्रा असते. त्यांची विशेषणे कवितेला भावाशयानुरूप यथार्थ व समर्पक असतात. अशा काही निवडक विशेषणांची उदाहरणे नोंदवितो. त्यांवर वेगळी स्पष्टीकरणात्मक चर्चा अप्रस्तुत ठरावी, इतकी ती उदाहरणे बोलकी आहेत.

उदाहरणे : (कंसातील आकडे कवितांचे आहेत.)

शिशिरागम :

भोळा अश्रू, बंबाळ जखम (१२) बेहिम्मत आर्तरवाने (१२) रेताड जीवन (१६) अति संथ समीरगारवा (१७) **काही कविता** : सोन्या चांदीचा सोहळा। आतताई।। (पृ. २९), अपंग आरोळी (१) पहाडी हिम्मत (३१) धवल धुके, (३२) कुबडा एकान्त (३५) काळ्या बंबाळ अंधारी, कुट्ट पिवळ्या पहाटी (३६) यंत्रमुग्ध (४१) चिमण्या अंधाराचे चाले पुसट प्रबोधन (४५) तारुण्याच्या कल्पनांत जैसे वेतांचे पुडके (४८) एकलकोंडे कोडे, खारट मादकता (५१) सोज्ज्वळ मोहकता, शीतल हुरुप, कोवळा वास, गोड हिवाळा, अजस्त्र धांदल (५८).

आणखी काही कविता :– सांबरशिंगी, नपुंसकलिंगी जुनी भाकिते, बोथटलेली शिळी स्तनाग्रे, अर्धोन्मीलित सकाळ (३) हिरवी मुंगी (४) सडी शांतता (७) पिवळा वारा (८) आंबट मिनिटे (११) अशिल्पित रात्र (१४) लक्तरलेले मिनिट, मादक धर्म, जुना–पुराणा उत्साह (१६) ओले पाप (१८) आर्द्र स्वप्ने, निमुळता सेकंद (१९) मलूल भक्ती (२१) सादशून्य, थंडी दिगंत (२२) पेंगणारा प्रयास (२३) अभ्ररम्य पश्मिनी मोकळे केस (२६) चिमणी संदिग्धता, वासंतिक वक्रता, मधु आर्द्रता (२६) उनाड नाड्या (२८) बिलोरी आशा (२८) तोतरा नळ (३१) इत्यादी.

२.२ परभाषेतील शब्द : लेखन परिणामकारक, चित्ता-कर्षक व प्रभावी करण्यासाठी कवी परभाषेतील शब्दांचा प्रयोग करतो. कधी कधी नेमका आशय व्यक्त करण्या-साठी परभाषेतील शब्द, शब्दबंध वापरणे कवीला अधिक उचित व अटळ वाटते. नाटकांमधून विशिष्ट पात्र पर-प्रांतीय असल्यास त्याच्या तोंडी मराठी नाटकांमधूनही हिन्दी वा इंग्रजी (वा अन्य) भाषेतील शब्दांची/वाक्यांची मधून मधून पखरण असते. कवितेतून अन्यभाषाप्रयोग विरळ दिसतो.

मर्ढेकर मात्र प्रतिभेचे वैभवी लेणे लाभलेले असे शैलीकार प्रतिभावंत कवी आहेत की त्यांनी अन्य भाषेतील–विशेषतः संस्कृत व इंग्रजी भाषेतील शब्द, शब्दबंध मराठीत आणताना त्यांना मराठी भाषेचे रंग–रूपादी संस्कार दिले. त्या भाषांतील शब्दांना नवे रूपसौंदर्य चढवून त्यांना मराठी भाषा–कुटुंबात विलीन करून घेतले. इंग्रजी शब्दांचा हा मर्ढेकरप्रणीत मराठी अवतार युगप्रवर्तक कविश्रेष्ठाचा मराठी भाषेला दिलेला अनमोल नजराणा आहे.

उदाहरणे : 'वन्दे तमहम्'। बरा नाद।। (काही कविता ६), इन्जेक्शने (तृतीया, ९), ब्रुवन्ति (२७), विलेक्ट्रिकीची (शब्दविचलन, ३१), शिंगल (श. वि. ३१), **आणखी काही कविता :** ("झाडू मारा भैया बालम बैया मारी रे ...") – (३), स्कायक्रेपर (१२), रूटिनः (इंग्रजी शब्दांचे संस्कृत रूप) (१६) – "अहो बत दुभाग्यं द्रष्टुं व्यवसिता वयम्"–(३२), **असंग्रहितः-** "एकेक स्मृति त्यांतली पतिमुखा "Oh hell" म्हणाया पुरे!" (२), ॐ नमः सावल्ये! (४).

इंग्रजी शब्दांचा मराठी अवतार : मर्ढेकरांनी इंग्रजी भाषेतील शब्द मराठीत सामावून घेताना मराठी व्याकरणाचे नियम लावून त्या शब्दांना मराठमोळ्या स्वरूपात सादर केले. वर 'इन्जेक्शने' व 'विलेक्ट्रिकी'ची हे शब्द आले आहेतच. यात इन्जेक्शन या नामाची तृतीया व इलेक्ट्रिक या विलेक्ट्रिकच्या विचलित शब्द-रूपाला षष्ठी विभक्तीचा प्रत्यय लावण्यापूर्वीचे 'विलेक्-

ट्रिकी' हे सामान्यरूप इंग्रजी शब्दांच्या मराठीकरणाची प्रक्रियाच दर्शविते. तसेच 'पंप' याचे 'पंपतो' (काही कविता-५९) हे तृ. पु. एकवचनी क्रियापद, 'पंक्चरली' हे तृ. पु. स्त्रीलिंगी, ए. व. भूतकाळ क्रियापद, पंक्चरलेल्या (पूर्वकालवाचक धातुसाधित विशेषण) असे विचलन ही खास मर्ढेकरी शैली होय. दोन्ही भाषांवर सारखेच प्रभुत्व असले म्हणजे असा समसमा संयोग घडून येतो. 'रूटिनः' हे इंग्रजी 'रूटीन' शब्दाचे संस्कृताळलेले मोहक रूप आहे.

मर्ढेकरांनी वरील शब्दांव्यतिरिक्त पॉलिशलेली, ब्रासवँडकी, ट्रिंगल (ट्रिंग व टिंगल या दोन शब्दांना एकत्र आणून), संझारिंग असे शब्दांना मराठी वळण देऊन मराठी भाषेला समृद्ध व परभाषासहिष्णु केले. मर्ढेकर युगप्रवर्तक ठरतात ते अशाच अनेक गुणवैशिष्ट्यांमुळे! मर्ढेकरोत्तर काव्यभाषेचा चेहरामोहराच बदलून गेला, इतकी अभिनव व समर्थ त्यांची काव्यभाषाशैली आहे.

(३) क्रमविपर्यय (शब्दक्रमभंग)

वाक्यातील किंवा काव्यपंक्तीतील शब्दांच्या प्रचलित, व्याकरणमान्य शब्दांच्या क्रमात फेरबदल करणे किंवा शब्द फिरविणे या कृतीला क्रमविपर्यय, शब्दक्रमभंग किंवा व्युत्क्रम (INVERSION) असे म्हणतात. व्याकरणाने ठरविलेला शब्दक्रम कवी विशिष्ट हेतूने मुद्दाम बदलवितात. खरे तर हे कवीच्या मनात कविता तयार होऊन बाहेर पडतानाच घडते. भावाशयानुकूल शब्द एकामागोमाग बाहेर पडतात तेच क्रम मोडून भावनोत्कटतेने शब्दांकित होतात. तेव्हाच शब्द स्वतःचे ओळीतील स्थान व लय साधून येतात. अशी कविता स्वतःची छाप सोडते.

छंदोवद्ध कवितेत वृत्ताची/छंदाची गरज म्हणून तर कधी अन्त्ययमक साधण्यासाठी बळजबरीने करावा लागणारा व्युत्क्रम हा शैलीचा निदर्शक ठरू शकत नाही. तेथे तो शैलीउपाय मानू नये. आशयाभिव्यक्तीसाठी प्रभावशाली व सौंदर्योत्पादक व्युत्क्रमच शैलीविशेष ठरतो. असे व्युत्क्रम शोधायला पारखी नजर व चिकाटी हवी.

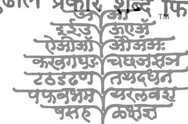
आता मर्ढेकरांच्या कवितेतील निवडक उदाहरणांची नोंद करून त्यातील दोन वेचक उदाहरणांची चर्चा करू.

क्रमविपर्यय–उदाहरणे :

(१) "होतें निवांत मन संशयशून्य भोळें" (का. क्रं. १४), (२) कोठे, कसा, कुठुनि मी ... (१४), (३) "गेलो विदूषक पुरा ठरूनी सुहास" (१४), (४) "पिपांत मेले ओल्या उंदिर। माना पडल्या मुरगळल्याविण" (२१), (५) "दिवस सांडला घाऱ्या डोळीं" (२१), (६) "पिपांत मेले उचकी देऊन" (२१), (७) "बाळगुनी हा पोटी इवला। गोळा, हसगी प्रसन्नतेने;" (२९), (८) "वळणे घेतिल जरा वेगळीं!" (२९), (९) "डोकीं अलगद घरें उचलनी" (५८), (१०) "वन बांबूंचे पिवळ्या गातें" (आ.का.कविता – २), (११) काडें गणपत वाण्यानें ज्या। हाडाचीं ही ऐंशी केलीं, (९ आकाक) इत्यादी.

सामान्यतः प्रत्येक वाक्यात (तसेच काव्यपंक्तीत) एक शब्द अन्य शब्दांहून अधिक महत्त्वाचा असतो. तो Prime word असतो. हा शब्द कधी अन्य एखादा शब्द तर बव्हंशी क्रियापद असतो. (वा क्रियासूचक शब्द–पूर्वकालवाचक धातुसाधिते) म्हणून क्रियापदांनी वा क्रियासूचक शब्दांनी ओळीची सुरुवात होते. वर उद्धृत केलेल्या ओळींवरून हे दिसेल. कधी एखाद्या विशिष्ट शब्दाकडे लक्ष सर्वप्रथम जावे असे वाटल्यास तो शब्द प्रथम यावा, अशी योजना राहील. (घराला आग लागली तर शेजाऱ्यांना बोलावण्यासाठी, घरमालक फक्त 'आग' म्हणून ओरडेल. याहून अधिक शब्द तेथे अप्रस्तुत ठरतात.) ओळींमधील शब्दांचे स्थानमाहात्म्य लक्षात घेऊनच कवी शब्दक्रम (अर्थात व्युत्क्रम) ठरवतो. व शब्दांना त्यांच्या अधिकाराप्रमाणे मानाची पदे देऊन शब्दांचा यथोचित सन्मान करतो.

चर्चा : (१) "बाळगुनी हा पोटी इवला। गोळा; हसशी प्रसन्नतेने;" वरील पहिल्या चरणातील (ओळीतील) व्युत्क्रमाकडे लक्ष देऊ. या ओळीत १६ मात्रा आहेत. या कवितेतील प्रत्येक ओळ १६ मात्रांची आहे. अर्थात ही छंदोबद्ध कविता आहे. मग मर्ढेकरांनी छंदाची गरज म्हणून किंवा अन्त्ययमक साधण्यासाठी असे केले काय? अन्त्ययमक साधले गेले नाही, हे स्पष्ट दिसते. आता १६ मात्रात पहिली ओळ पुढील प्रकारे शब्द फिरवून





लिहून बघू :-

(१) बाळगुनी हा पोटी इवला – कवीची रचना

(२) बाळगुनी पोटी हा इवला – पर्यायी रचना

(३) पोटी हा बाळगुनी इवला – "

(४) हा पोटी बाळगुनी इवला – "

वरीलपैकी कोणतीही रचना १६ मात्रांत बसते. लयही छान साधते. म्हणजे कवीला वरील चार व पर्म्युटेशन आणि कॉम्बिनेशन करून यांहून अधिक पर्याय उपलब्ध असूनही त्यांनी हा पर्याय स्वीकारला. हा पर्याय सर्वोत्तम का ते बघू, म्हणजे क्रमविपर्यय या शैली उपायाचे औचित्य व सौंदर्य लक्षात येईल.

गर्भवती स्त्रीचे वर्णन कवी करतात. जसे तिचे दर्शन होते, त्या क्रमाने शब्द येतात. येथे सर्वप्रथम तिचे उभार पोट लक्षात येते म्हणून 'बाळगुनी' हा शब्द सर्वप्रथम येतो. (हा पूर्वकालवाचक धातुसाधित असा क्रियावाचक शब्द आहे.) हा शब्द महत्त्वाचा. काय बाळगुनी? याचे उत्तर 'हा पोटी इवला' हे शब्द. 'इवला' हा शब्दही महत्त्वाचा! या शब्दाचा केवळ उच्चार त्या अद्याप जन्माला न आलेल्या शिशूबद्दलचे वात्सल्यभाव प्रकट करतो. दुसरी मोक्याची जागा–ओळीच्या शेवटची–'इवला' या शब्दाने घेतली. पुढच्याच ओळीची सुरुवात 'गोळा' या शब्दाने होत असल्याने 'इवला गोळा' हा विशेषण–विशेष्य संबंध अधिक निकट येतो म्हणून येथवरच्या चर्चेवरून वरील पहिला पर्याय ग्राह्य वाटतो. 'बाळगुनी'स शब्द नादसादृश्यामुळे 'बाळ गुणी' असा जाणवू लागतो. व 'बाळगुनी'चे स्थानमाहात्म्य अधिकच पटते. या प्रकारास अर्थाभास अलंकार असे डॉ. द. भि. कुलकर्णी म्हणतात.

काहींच्या मते, दुसरा पर्याय (वरील क्रमांक २ ची रचना) अधिक योग्य असू शकेल. 'बाळगुनी पोटी' हा क्रम व शब्दांची निकटता स्वाभाविक, व पुढे 'हा इवला' हे शब्दही निकट येणे सार्थ ठरते. आणि या दुसऱ्या पर्यायाला उचलून धरण्यामागचा तर्कही एका झटक्यात अमान्य करण्यासारखा नाही. म्हणून मर्ढेकांनी पहिलाच पर्याय का स्वीकारला याचे अन्य कारण शोधावे लागेल.

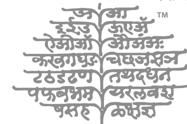
मर्ढेकरांच्या अनेक कवितांमध्ये सुंदर, कर्णमधुर लयसौंदर्य आहे. (त्यांना मुक्तछंदाचे वावडे आहे.) त्यांना शास्त्रीय संगीताचे चांगले ज्ञान असावे. त्यांच्या कवितेत शब्द नादात, छंदात्मक लयीत (व तालातही) येतात. वरील दोन पर्यायी ओळी मनात गुणगुणू लागलो तरी कवीची रचना उजवी ठरते. "बाळगुनी हा पोटी इवला" ह्या सोळा मात्रांच्या ओळीचे (लयीत गुणगुणल्यास) आठ–आठ मात्रांचे दोन तुकडे पडतात. आठव्या मात्रेवर 'हा' व सोळाव्या मात्रेवर 'ला' ही दोन्ही आकारान्त अक्षरे अन्त्ययमक साधतात. आठ–आठ मात्रांचे दोन तुकडे परस्परांशी समतोल साधतात. कवितेला मोहक लय प्राप्त करून देतात. (असे दुसरा व अन्य सर्व पर्याय स्वीकारले तर होणार नाही.) सिद्धहस्त कवीच्या रचनेतील विचलित शब्दक्रमाचे (क्रमविपर्ययाचे) महत्त्व व सौंदर्य अनुपम असते, हे आता पटावे.

(२) डोकीं अल्गद घरें उचलतीं ('काही कविता' क्र. ५८)

भल्या पहाटेच्या मुंबापुरीचे वर्णन या कवितेत मर्ढेकरी–शैलीत आहे. जणू काही न्हालेल्या गर्भवतीच्या सोज्जवळ मोहकतेने माघामधली सुंदर पहाट उजळित येणारे हे बंदर! या शब्दांत गोड हिवाळी पहाटेचे कवी स्वागत करतात. अशा शांत वेळी हळू हळू जाग येणाऱ्या चराचरांच्या स्थितीबद्दल लिहिताना कवी वरील ओळ लिहून जातात.

वरील ओळीत वर्णित दृश्य आपण प्रत्यक्ष बघू लागलो की जसे डोळ्यांपुढे हळूहळू साकार होत जाईल, तसाच कवीचा शब्दक्रम आहे. हिवाळ्यात पहाटे धुके जमिनीवर अधिक दाट व वर विरळ! धुके अस्पष्ट व्हायला लागले की डोळ्यांपुढचे दृश्य स्पष्ट दिसू लागते. धुके हळूहळू वरून खाली खाली नष्ट होत जाते, तसतसे डोळ्यांपुढील धुक्याआडचे दृश्य स्पष्ट होत जाते. म्हणून बघणाऱ्याला धुके खाली जाताना घरांची डोकी वर आलेली व तीही अलगद (धुक्याच्या गतीने) डोकी उचलल्यासारखी भासतात. धुके व दृश्य परस्पर-विरोधी दिशेने गतिशील होतात. (आपण गाडीत बसलो की रस्त्यावरील झाडे उलट दिशेने धावतात तसे.) हिवाळ्यात पहाटे आपण पांघरूणातून डोके वर काढतो. 'थंडीऽऽ' म्हणत पुन्हा डोके पांघरूणात. पुन्हा धुके दाटले की घरांची डोकी धुक्यात!

हे दृश्य कवीने व्हिडिओ कॅमेराने टिपले आहे





असे वाटावे इतके सजीव व वास्तवपूर्ण झाले आहे. नेमक्या शब्दयोजनेमुळे व यथार्थ शब्दक्रमामुळे हे शक्य झाले आहे. शैलीउपाय तर शैलीविज्ञान-ग्रंथात स्थित असतात. त्या उपायांना (Stylistic Devices) सौंदर्य लेणे चढवून प्रचलनात आणणे हे प्रतिभावंताचे कार्य आहे.

(४) नवनिर्मित शब्द (नवीनीकरण – NEOLOGISM)

"नवशब्दांचे घुंगुर बांधुनि रसवंती माझी।
नाचत-डोलत करि शिणलेली मने पुन्हा तार्जी।।"
— गोविंदाग्रज

भाषा प्रवाही असते. तीत नित्य नव्या शब्दांची भर पडत असते. भाषा नेहमीच नव्या शब्दांचे स्वागत करते. नवशब्दांचे आगमन भाषेच्या जिवंतपणाचे लक्षण आहे.

बोनामी डोब्रीच्या मते, परिवर्तनीय भाषा हीच जिवंत भाषा होय. शब्द, शब्दसंहती, रूपके, दृष्टिकोणाची माध्यमे वारंवार वापरून झिजतात. त्यामुळे कोणताही चांगला लेखक नेहमी शब्दांची नवी नाणी पाडतो. डोब्री पुढे लिहितो, "तो जुन्याच शब्दांची वेगळ्या प्रकारे रचना करतो. तो त्यांची नव्या रीतीने जोडणी करतो; व प्रत्यक्ष निरीक्षणाने जाणवलेले ताजे, टवटवीत व नेमक्या अर्थाचे शब्द योजून रटाळ पुनरुक्ती टाळतो."

शब्दांचे नवीनीकरण चार प्रकारांनी होते. :-(१) परिचित अर्थ व्यक्त करण्यासाठी नवे शब्दरूप नाणे पाडणे. (२) नवा आशय (अर्थ) व्यक्त करण्यासाठी एखादा नवा शब्द बनवून वापरणे. (३) जुन्या शब्दांचा रूढ अर्थाहून भिन्न अर्थाने प्रयोग करणे. (४) अजून जिला लोकमान्यता मिळाली नाही, अशी शब्दसंहती बनवून ती वापरणे. डोब्री म्हणतो, "It is easy enough to recognise the originality of a writer by the words he uses."[८] कवी आपल्या निर्मितीपूर्व अनुभवांना शब्दबद्ध करण्यासाठी समर्पक शब्दांची निवड करीत असतो. कवीची संवेदनशीलता सामान्यांहून तीव्र असल्यामुळे त्याच्या अपूर्व अनुभूतीची उंची गाठायला रूढ, प्रचलित शब्द थिटे पडतात. ते पुरेसे अर्थसंवाहक नसल्याचे त्याला जाणवते. अशा वेळी कवी अस्वस्थ होतो. त्याच्या मनाची उलघाल होऊ लागते. अंतःकरण ढवळून निघते; व एका भावोर्मीसरशी एक नवे शब्दशिल्प कवितेसह बाहेर पडते. या शब्दशिल्पाला नवजात शिशूची अभूतपूर्व नव्हाळी लाभलेली असते. असा हा शब्द शब्दकुटुंबात आपले स्थान मिळवितो. नवशब्दांच्या आगमनाची ही अशी प्रक्रिया आहे.

नवशब्दांची/शब्दांच्या नवीनीकरणांची उदाहरणे:
शिशिरागम :

गतिमत्त्व (१९), शिशिरर्तु (पृ. ४ व २५), **काही कविता :-** गोळ्यांचे पराग, पृथ्वीची तिरडी (१), भयभ्रांती (२), पाऊसपाडवा (४), यंत्राचा मंत्रजागर (४), अंधत्वाचे काटे, विज्ञान-महंत (५), काळजीची बिळे (७), कुल्लडीचा नियंता (८), भुके कंगालीस्तान (८), मस्तली (९), काळोखाची फळे, रात्रपापणीचे केस, (१०), चीड-झेंडे (११), अज्ञाताचा फवारा, बाष्पीभूत संज्ञा (१३), जीवारण्य (१४), सत्याचाही पान्हा (१८), रोमरंघ्र (२०), आळसली जिवंतता (२२), दोंद-तबेला (२४), धोका-समई (२६) ट्रिंगल (२८), व्याली दल्‌दल (३२), लाळला (३४), (भोंगा) आखतो (३६), परिस्थितीचे ॲसिड (५०), जिवंततेचे अर्ध्य (५८).

आणखी काही कविता :-

मनींचे आम्ल (१), अशाश्वताच्या मुठी (५), युगायुगाचे भाल (५), उसवली माणुसकी, हाडांच्या प्रदेशी (१३), आपत्तीच्या मुळ्या, भ्रष्ट भावना (१६), दुःखाची कढई (२१), धुकल्या (२३), उन्मीलन-संधी (२६), शब्दांचे चमचे (२७), मनोरथांचे तावून (२८), पतंगावे (३०) व यंत्रमुग्ध.

वरील एकेका शब्दाचे कवितेतील स्थान लक्षात घेतले व त्या त्या शब्दाचे मागचे-पुढचे संदर्भ पाहिले की शब्दाच्या नवीनीकरणाचे औचित्य व सौंदर्य सुज्ञ रसिकांच्या लक्षात सहजच येईल. प्रत्येक शब्दयोजनेचे अंगभूत सौंदर्य उलगडून दाखविण्याची इथे गरज वाटत नाही.

(५) संदर्भ-अवतरण-विचलन

वाचकांचे लक्ष सतत आपल्या कलाकृतीवर खिळवून ठेवणे, ती रमणीय व संस्मरणीय करणे, यासाठी रसिकालाही बहुश्रुत करणे व स्वतःच्या विशिष्ट

साहित्यकृतीतून पूर्वसाहित्य-संचितांची ओळख वाचकांना करून देणे हे सर्व लेखक/कवी आपापल्या परीने करीत असतात. या प्रक्रियेत कवी कवितांमधून पौराणिक, ऐतिहासिक, सांस्कृतिक व साहित्यातील पूर्वसंदर्भांची सुंदर गुंफण करतात. यालाच संदर्भोल्लेख (Allusion) असे म्हणतात. हा संदर्भ थोडा बदलून जेव्हा वापरला जातो तेव्हा संदर्भ-विचलन होते. ह्या शैली-उपायाचे विकसित रूप मर्ढेकरांच्या कवितेतून दिसते. असे संदर्भ-विचलन करण्यात कवीचे वाङ्‌मयीन कौशल्य (Literary skill) दिसून येते. असे संदर्भोल्लेख आपले मूळ संदर्भार्थ कायम ठेवून नव्या संदर्भांना नवे अर्थ देत असतात. कवी जो संदर्भोल्लेख करतो, त्याचे दोन स्तरांवर वाचकांना अनुभव घेता यावेत, अशी किमया कवी साधतो. येथे कवीच्या व रसिकांच्या अनुभूतीचे दोन स्तर असतात. हे दोन स्तर एकाच वेळी परस्परांशी समांतर अनुभवले जातात. हा शैली-उपाय कवीने अत्यंत कुशलतेने वापरून शैलीचे सौंदर्य सर्वांगांनी प्रकट केले आहे.

उदाहरणे :

(१) "**जे न जन्मले वा मेल**। त्यांसी म्हणे जो आपुले।
तोचि **मुत्सद्दी** जाणावा। देव तेथे ओळखावा।।"
– (काही कविता – ३)

(२) "मोर्ले **धाडी जो मराया**। नाही आसूं आणि माया।
त्यासी नेता बनवावें। आम्हां मेंढरांस ठावे।।"
(का.क.३)

(३) "शुभं करोति कल्याणं **दारिद्र्यं ऋण–संप ही**।
शुद्धबुद्धिविनाशाय भोंगाकुत्री नमोऽस्तु ते।।"
– (का. क. ३६)

(४) "घनःश्याम सुंदरा श्रीधरा **गिरिणोदय** झाला।
उठि लवकरि **दिनपाळी** ....।।"
(का. क. ३६)

(५) "कुत्रापि पतितं तोयं यथा गच्छति सागरम्।
सर्वचक्रभ्रमस्कारं मालकं प्रति गच्छति।।"
– (का. क. ३६)

(६) "उघडि नयन रम्य **मिशा पुसत पुसत** आली।
अरुणवरणमय मलई मनि मांजर ...."
(का. क. ४५)

(७) "डोळे हे **फिल्मि** गडे **खोकुनि** मज पाहुं नका
काढूं मी **दळणा** कशि, निवडुं सख्या, **आणि मका**"
– (का. क. ४५)

(८) "अजुनि चालतोंचि वाट **माल** हा खपेना;
विश्रांति–स्तन कोठें घ्यायचा ... गिरगावात."
– (का. क. ४५)

(९) "सहनौ **टरक्तु**। सहवीर्यं **डरवावहै**।"
('आणखी काही कविता' – १४)

(१०) "**सालोसाल** मरूं दे **मेला**। **रेस** भराभर **फळंवू द**।"
– (आकाक – १६)

(११) "सर्वे **जन्तु रूटिनाः** सर्वे **जन्तु** निरामयाः।
सर्वे **छिद्राणि पन्चन्तु**। मा कश्चित् **दुःख–लाग्** भवेत्।"
– (तत्रैव)

वरील उदाहरणांत मी अधोरेखित केलेल्या शब्दांत कवीने मूळ संदर्भ-अवतरणात किंचित बदल केलेला किंवा संपूर्ण बदलून नवा शब्द आणलेला आहे. म्हणजे हे अनुक्रमे शब्दविचलन या शब्दांचे नवीनीकरण (coinage) झालेले आहे. हे बदललेले वा विचलित शब्द नव्या संदर्भात आपले मूळ संदर्भ-अर्थ नवा आशय रेखांकित करतात तेव्हा संदर्भ-विचलन घडते. शब्द बदलनास मूळ अवतरणातील शब्द व बदललेला शब्द यांतील अक्षरनादसाम्यामुळे परिवर्तित शब्दांच्या नव-संदर्भातील अर्थमूल्यांचे सौंदर्य उलगडत जाते. मर्ढेकरी प्रतिभेचे अनन्यसामर्थ्य अशा वेळी उल्हसित मनाने प्रकट होते. (अशी अक्षरनादसाम्याची उदाहरणे बघा :- उषा-मिशा, अरुण किरणमय-अरुणवरणमय, वनमाळी-दिनपाळी, भुनक्तु-टरक्तु, फेस-रेस, उसळू-पळवू, सन्तु-जन्तु इत्यादी.)

संदर्भविचलित निवडक उदाहरणांची चर्चा :

(१) "शुभं करोति कल्याणं दारिद्र्यं ऋण–संप ही
शुद्धबुद्धिविनाशाय भोंगाकुत्री नमोऽस्तु ते।।"
– (काक – ३६)

मूळची सुपरिचित प्रार्थना सुसंस्कारित घराघरातून रोज सायंकाळी देवाजवळ दिवा दाखवताना आई मुलांकडून वदवून घेत असे; व अजूनही जेथे संस्कारांचे ओझे वाटत नाही, अशा घरांत ही प्रथा चालू असेल. मूळ

श्लोक असा – "शुभं करोति कल्याणं आरोग्यं धनसंपदा। शत्रुबुद्धिविनाशाय दीपज्योतीर्नमोऽस्तुते।।"

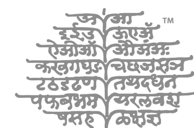
मर्ढेकरांनी कविता लिहिली त्या काळात (६० वर्षांपूर्वीचा काळ) मुंबईच्या झोपडपट्टीत राहणाऱ्या गिरणी-कामगारांच्या कैक झोपड्यांमधून देवाजवळ रोज दिवा लागत असेल? जर लागत असेल तर किंवा अंधारातच त्यांची प्रार्थना काय असेल, हे कवी वरील दोन ओळींमधून (संदर्भ विचलनातून) सांगतात. दारिद्र्य, ऋण, संप-टाळेबंदी, भूक–उपासमार ..., हे टाळायचे असेल तर शुद्ध बुद्धीचा विनाश व गिरणीचा भोंगा आणि गिरणी-मालकांची ईमानी कुत्री यांच्यापुढे कायम नतमस्तक होण्याची नम्रता ते प्रभूजवळ मागतील. गुलामीचा प्रतिकार करण्याचे, असहकार, संप करण्याचे, न्याय्य हक्कांसाठी लढण्याचे शुद्ध विचार मोडून काढण्यासाठी भोंगा (जरब) व कुत्री (जीवाला धोका) अशी संप मोडून काढण्यासाठी मालकांची प्रतिकारशक्ती! या शक्तीपुढे दीन झालेला गरीब मजूर! हे सर्व वास्तव चित्र कवीने कुठलीही व्याख्यानबाजी न करता, चार शब्द बदलून उभे केलेले आहे. आरोग्य–दारिद्र्यं, धनसंपदा–ऋण-संपही, शत्रुबुद्धि-शुद्धबुद्धी व दीपज्योती – भोंगाकुत्री. हे शब्द बदलताच, म्हणजे शब्दविचलन किंवा परिवर्तन होताच, संदर्भच विचलित होतो. व या संदर्भ–विचलनाचा अपेक्षित परिणाम कमीत कमी शब्द योजून साधला जातो.

मर्ढेकरांचे हे संदर्भ–विचलन म्हणजे विडंबन किंवा विरूपीकरण नव्हे, हे लक्षात घ्यायला हवे. आपल्या पूर्व सांस्कृतिक–संदर्भसंचितांची टिंगल तर मर्ढेकरांना हमखास करावयाची नाही. ही संदर्भ–विचलने वाचून जर कुणाला हसू येत असेल तर त्यांना आपली वाङ्मयीन अभिरूची अधिक विकसित, परिष्कृत व परिपक्व करावी लागेल.

(२) "घनःश्याम सुंदरा श्रीधरा गिरिणोदय झाला!"
उठि लवकरि दिनपाळी .... "
– ('काही कविता'–३६)

ज्या मूळ सुप्रसिद्ध भूपाळीतील धृवपदाच्या पहिल्या दोन ओळींचे हे संदर्भ–विचलन आहे, त्या होनाजी बाळाच्या मूळ ओळी अशा– "घनःश्यामसुंदरा श्रीधरा, अरुणोदय झाला। उठि लवकरि वनमाळी, उदयाचळीं मित्र आला।।" होनाजी बाळांची नयनरम्य, प्रसन्न, उत्साहवर्धक, आश्वासक प्रसन्न प्रभात तर मर्ढेकरांच्या कवितेत मुंबईच्या रखड–जीवनात सदा कोमेजलेली, धास्तावलेली, कष्टांनी कमरेत वाकलेली अशी निराश, हसणे विसरून गेलेली! सकाळ होताच दिनपाळीच्या घाईने लोकल पकडायची (मुंबईची माणसे मिनिटांच्या-सेकंदाच्या काट्यावर धावतात) गती–सतत पायावर चक्र! अरुणोदयापेक्षा 'गिरिणोदय' त्यांच्या लेखी महत्त्वाचा! प्रभाती मंदिरातील घंटानादापेक्षा गिरणीचा भोंगा त्यांच्या कानात भूपाळीचे (व दिनपाळीचे) सूर भरणार! मर्ढेकरांनी हे वास्तवाचे उघडे नागडे प्रखर दर्शन घडवितांना रोखठोक भाषा वापरली. गोंजारणाऱ्या शब्दांची फुलबाग फुलवीत, वाचकांना अफूची गोळी देऊन एक प्रकारच्या विवेकशून्य गुंगीत ठेवणे त्यांना अमान्य होते. वाचकांना गोंडस, लुसलुशीत, साचेबंद कविता देऊन स्वतःच्या कलात्मक अनुभूतीशी व वाङ्मयीन अभिरूचीशी बेइमानी करणे त्यांना मानवलेच नाही. ते त्यांच्या स्वभावप्रकृतिधर्मा-विरूद्धच होते. तो त्यांचा मनःपिंड नव्हे! त्यांचा वैचारिक व वाङ्मयीन आक्रोश त्यांच्या व्यक्त व अव्यक्त शब्दांमधून प्रामुख्याने संदर्भ–विचलनाच्या (व अन्य शैली-उपायांच्या) माध्यमा-द्वारे कवीच्या काव्यशैलीतून प्रकट झालेला आहे. म्हणून 'अरुणोदय' ह्या मनाला प्रसन्न करणाऱ्या कल्पनेला 'गिरिणोदय' शब्दाने तडा जातो, असे वाटते. 'गिरिणोदय' ही वस्तुस्थिती कष्टमय, गुलामी जीवनाची आरंभसूचना आहे. आणि वनमाळीची आठवण देणारी ती पहाट तर कालबाह्य ठरून. 'दिनपाळी'ची पहाट तुम्हाला भूपाळी गात झोपेतून जागे करते. 'वनमाळी'च्या नामस्मरणापेक्षा 'दिनपाळी'चे नामस्मरण त्यांच्या पोटांत दोन घास टाकील, म्हणून ते अधिक गरजेचे व फलदायी आहे, हे मर्ढेकर जणू सुचवू इच्छितात. द्रौपदीच्या भांड्याला चिकटलेले भाजीचे पान खाऊन तृप्तीची ढेकर देणारा तो गिरिधर (वनमाळी) द्रौपदीने धावा करताच तिच्या हाकेला धावून जातो, व हा गिरणीधर कधी अर्धपोटी तर कधी भुकेला राहून मालकाने धावा करताच रात्रपाळी/दिनपाळी करीत त्याच्या हाकेला धावून जातो.

मर्ढेकरांचा शब्दविवेक असा विलक्षण अर्थगर्भ व सूक्ष्मसुंदर आहे.





(३) "डोळे हे फिल्मि गडे खोकुनि मज पाहुं नका!
काढूं मी दळणा कशि, निवडुं सख्या, आणि
मका!" (काही कविता - ४५)

पती-पत्नीमधील मुग्ध शृंगारातील लज्जत, नजाकत व्यक्त करणाऱ्या तांब्यांच्या सुरेख भावगीतातील धृवपदाच्या व पुढील दोन ओळींचे मर्ढेकरानी केलेले वरील संदर्भ-विचलन आहे. तांब्यांच्या त्या ओळी अशा :-

"डोळे हे जुलमि गडे रोखुनि मज पाहुं नका।
जादुगिरी त्यांत पुरी येथ उभे राहुं नका।।
घालुं कशि कशिदा मी? होती किति सांगुं चुका
बोचे सुइ फिरफिरूनी वेळ सख्या जाय फुका।।"

तांब्यांच्या काळातील मध्यभारतातील वातावरणात बाजबहाद्दर-रूपमतीच्या व अन्य वीरांच्या वीरगाथे-बरोबरच प्रणयगाथांची रमणीय गीते गुंजत असली तरी घराघरातून विवाहितांची प्रीती अबोल होती. "रोखुनि मज पाहुं नका" म्हणतानाही ते पाहणे - ते 'जुलूमी' डोळ्यांनी पाहणे पतीला सुखावत असावे. प्रीतीच्या भाषेत 'नाही' चे अर्थ 'हवे'से असतात, हे जाणकारांना काय सांगायला हवे?

नवविवाहितांच्या प्रीतीत वेगळी खुमारी असते. लज्जेत आकर्षण असते. परस्परांच्या तीव्र ओढीची अबोल अभिव्यक्ती असते. शोधक नजरेतला अतृप्त आवेग असतो. शृंगारपूर्व खेळातली बेहोष बेचैनी असते. मीलनाच्या मध्यान्तरातली मौन माधुरी असते. अकल्पित अगतिकतेतून डोकावणारे आल्हादक आर्जव असते. पुढे पडणाऱ्या मिठीतला वैभवी विलास असतो, तर अधीर आक्रमकतेला लयबंद लगाम असतो. पण दिठीत आश्वासक आमोद असतो.

कालानुसार हे दृश्य मुंबईसारख्या विशाल औद्योगिक शहरातून फिकट, धूसर होत असलेले पाहून मर्ढेकरांचे कविमन हादरले, थरथरले, व्यथित झाले. पती-पत्नींच्या मधुर प्रीतीचा मोहक आल्हादगंध ओसरला, व 'जुलमी' डोळे 'फिल्मी' झाले. प्रेमात नाटकीपणा आला. रोखून पाहणारी नजर मौनातून बोलकी व्हायची; आता मौनातील माधुरी संपली. आता तो तिच्याकडे 'खोकून' पाहत आपले अस्तित्व (व मागणी) अधिक धिटाईने जाणवून देऊ लागला. पूर्वीच्या प्रीतीसूचक सर्व हालचाली मृदुमोहक नखरा होता. तिचे कशिदा काढणे, कलाकुसर हे सुद्धा नाजूक काम नाजूक हातांनी केले जायचे! मर्ढेकरांची नायिका दळण-कांडण करणारी, मका निवडणारी! (मका हे गरिबांचे खाणे!) तिचे वागणे-बोलणे, प्रेमाचा प्रतिसाद सारेच रोखठोक, उद्दाम, झटपट उरकून घेतल्या-सारखे! शांतपणे प्रेम करायला वेळ कुणाला?

परिस्थितीने पती-पत्नींच्या प्रेमातले संदर्भ किती बदलत गेले, हे मर्ढेकर कमीत कमी शब्दांत किंवा पूर्व-संदर्भातील फक्त काही शब्द बदलून त्या जागी नवे शब्द ('फिल्मी', 'खोकुनी', 'दळण', 'मका') ठेवून, केवळ चार परिवर्तित शब्दांनी पूर्ण संदर्भार्थ बदलून बदलत्या परिस्थितीवर भाष्य करतात. नेमक्या व मोजक्या शब्दांत मर्ढेकर फार मोठा आशय व्यक्त करतात. अल्पाक्षर-रमणीयत्व हा मर्ढेकरी-शैलीचा विलोभनीय व झटिति-प्रत्ययी विशेष आहे.

मूलतः संदर्भोल्लेख (Allusion) ह्या शैली-उपायाचे मर्ढेकरांनी केलेले संदर्भ-विचलनाचे (Deviation) हे स्वरूप त्यांनी मराठी भाषेला व शैलीविज्ञानाला दिलेले बहुमोल योगदान आहे. मर्ढेकरांसारख्या प्रतिभावान कवीच्या काव्यलेखनात प्रत्येक वेळी सातत्याने शैलीचे नवनवोन्मेष प्रकटताना दिसतात. अशा कवीची कविता अर्धशतकांहून अधिक काळ लोटला तरी ताजी वाटते.

एक बाब स्पष्ट करून हा मुद्दा संपवितो. गो. वि. करंदीकर ज्याला संदर्भसंक्रमण म्हणतात[९] त्यालाच शैलीविज्ञानाच्या भाषेत संदर्भ-विचलन म्हणतात. वस्तुतः शैली हे विचलनच आहे, हे आरंभी म्हटले गेले आहेच. विचलन हा शैली संकल्पनेचा मूलाधार आहे. करंदीकर ज्याला रूपविपर्यय म्हणतात[१०] ते शब्दविचलन होय. मर्ढेकरांच्या काव्यशैलीसंबंधी माझी निरीक्षणे, विश्लेषणा-त्मक चर्चा व निष्कर्षात्मक विधाने पाश्चात्त्य शैली-विज्ञानाच्या पाठबळावर स्थित आहेत.

निष्कर्ष व समारोप :

(१) मर्ढेकरांनी कौशल्याने व वैपुल्याने ज्या शैली-उपायांचा अवलंब केला आहे, त्यांचीच ओळख व सोदाहरण चर्चा सविस्तर केली आहे.

(२) क्रमविपर्यय व संदर्भ-विचलन हे दोन शैली-उपाय हाताळण्यात मर्ढेकरांचे विशेष कौशल्य व प्राविण्य

दिसून आले.

(३) विशेषणांची विपुल पखरण आहे, पण क्रियापदे व क्रियाविशेषणे यांच्या योजनेत विशेष नावीन्य नाही.

(४) नवीन शब्द व शब्दांचे नवीनीकरण यात मर्ढेकरांची कामगिरी मात्र मोलाची आहे. खास मर्ढेकरी शब्दांनी मराठी भाषेला नवी ओळख दिली आहे. त्यांनी मराठी काव्य भाषेचा चेहरा–मोहराच बदलवून टाकला.

शेवटी साकल्याने विचार करता, संदर्भ–विचलन हे खास मर्ढेकरांचे असे त्यांचे स्वतःचे क्षेत्र आहे. त्यात त्यांची परिणतप्रज्ञ प्रतिमा अनिर्बंध संचार करताना दिसते.

ज्ञानेश्वर व गोविंदाग्रज यांच्यानंतर त्या ताकदीचा व योग्यतेचा शैलीकार म्हणून कविवर्य मर्ढेकरांचे नाव घ्यावे लागते.

त्यांच्या जन्मशताब्दी–वर्षानिमित्त ही शब्दश्रद्धांजली!

संदर्भ–टीपा :

१. (उद्धृत) रसाळ, सुधीर : 'कविता आणि प्रतिमा', पृ. १७६.

२. नोवॉट्नी, विनिफ्रेड : 'द लँग्वेज पोएट्स यूज', पृ. २०.

३. मर्ढेकर, बा. सी. : 'सौंदर्य आणि साहित्य', पृ. १३५.

४. तत्रैव, पृ. १३६.

५. सरदेशमुख, त्र्यं. वि. : 'अंधारयात्रा', पृ. १६८.

६. बोल्टन, एम्. : 'ॲनॉटॉमी ऑफ् पोएट्री', पृ. ७३.

७. तत्रैव – पृ. ७३.

८. डोब्री, बोनामी : 'मॉडर्न प्रोज स्टाइल', पृ. ११.

९. करंदीकर, गो. वि. : 'परंपरा आणि नवता' (आवृत्ती पहिली) पृ. २०५.

१०. तत्रैव, पृ. पृ. २०५.

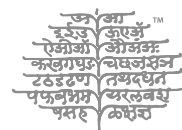
टीप :

☆ अधिक माहितीसाठी वाचा :–

(१) भृगुवार, सुरेश – गोविंदाग्रजांची शैली – प्रकाशक- साहित्यप्रसार केन्द्र, नागपूर.

(२) भृगुवार, सुरेश – वाङ्मयीन शैली : तरंग–अंतरंग- दिलीपराज प्रकाशन, पुणे.







मर्ढेकरांची 'मानव' गीते

– प्रभा गणोरकर

मर्ढेकरांची समग्र कविता हा त्यांच्या मानवविषयक जाणिवांचा अखंड सुरू राहाणारा घोष आहे. मर्ढेकरांनी मानवी जीवन व्यापाराचा समग्र वेध घेतला, त्याविषयी सतत अहर्निश चिंतन केले नि ते फक्त कवितेतून व्यक्त केले. त्यांच्या या जीवनविषयक चिंतनात जसे सातत्य आहे तसेच त्या चिंतनातून आलेल्या तथ्यांशातही एकसूत्रता आहे, फरक, विरोध, अंतर्विरोध नाही. 'शिशिरागम', 'काही कविता', 'आणखी काही कविता' तसेच असंगृहीत कविता यांतून एकूण मानवी जीवनाचे अंत:सूत्र मर्ढेकरांनी ओवलेले दिसते. त्यांच्या मानवजीवनविषयक चिंतनाला सतत, कायम, ईश्वराचा संदर्भ आहे. जुन्या संतकवींप्रमाणे मर्ढेकरही नेहमीच ईश्वराशी संवाद साधतात, त्याला उद्देशून बोलतात, करुणा भाकतात, डिवचतात. मानवी भावभावनांचे अनादि–अनंतकाळ सुरू असलेले नाट्यही मर्ढेकरांच्या कवितांमध्ये अवतरत राहाते. जीवनाच्या पहाटेला तीव्र आतुर झालेल्या वृत्ती, सौंदर्याचा ध्यास, त्याच्या शोधात वाट चालत असताना, 'कुणी हासली, रम्य गोष्टी कुणांच्या, कुणी स्पर्शुनी अंग बेहोषवी; कुणी लोभली, लोभ झाला कुणांचा, कुणी कीवेला व्यर्थ रस्त्यावरी –' अशी कित्येक भेटतात. क्वचित स्वर्गातील सौंदर्याला जणु भूवर बहर आलेला आहे असे रूप दिसते – नि मग ध्यानात येते, आपली वाटचाल एकाकी आहे, अलौकिकाच्या ऐवजी पार्थिवाचाच प्रत्यय हाच जीवनाचा इत्यर्थ आहे. आपल्यासाठी व संतापासून वसंता-पर्यंत असे ऋतुचक्र असण्याऐवजी शिशिरापासून शिशिरा-पर्यन्त असे ऋतुचक्र फिरते आहे. मर्ढेकरांच्या जीवन-जाणिवेच्या प्रतीतीची सुरूवात 'शिशिरागमा'पासूनच व्यक्त होताना दिसते. प्रारंभापासूनच मर्ढेकरांचा जीवनबोध, 'वाटभर गे हा फुपाटा, पाय जाती पोळुनी' हा आहे. 'जीविताचे ऊन विश्वी जोवरी हे तापते' असा त्यांना लवकरच आकनलेला जीवनाचा अर्थ आहे. हा 'शिशिरा-गमा' पासून पुढे तीव्र, तीव्रतम होत जातो. या आकालना-च्याही प्रारंभी,

'विश्वाची घटना मला न उमगे, मानव्यता दुर्बल'

हा, अनाकलनीय आयुष्याच्या, शेवटी अर्थशून्यतेपाशी येऊन थांबलेला प्रत्यय आहे. जो घेतानाचा प्रवासही तेवढाच अनाकलनीय, खडतर आहे.

सौंदर्याचा आणि सौंदर्यदेवतेचा ध्यास, प्रीती, प्रीतीभंग, वंचना, त्यातून उद्‌भलेले नैराश्य हा 'शिशिरागम' मधील कवितांमधला मुख्य भावानुभव असला तरी 'असे का' हा त्यामागचा मूळ प्रश्न आहे. ज्यांची प्रेमलीला सुदैवाच्या किंचित झुळुकीमुळे फुलली आहे अशी 'विश्वाच्या बगि-च्यात' काळाच्या अंबरात भिरकणारी पाखरे सुरुवात मग्न असतात, क्षणभंगुरत्व त्यांच्याकडे बघून हसत असते, खरे म्हणजे सौख्याच्या कल्पनेनेच त्यांच्यातला जीवनरस शोधला गेलेला असतो, अशा 'टर्फलां'सारखे माझे प्रेम नसून, ते दिव्य, पवित्र आहे. आत्मार्पण करणारे आहे, तसा प्रयत्न मी केला तर रक्ताची जी चिळकांडी उडेल ती दिक्‌काल ओलांडून अखंड तिचा स्रोत वाहात राहील अशी 'पवित्र, जहरी रक्तगंगा' असेल, आणि

'घेता आचमुनी पवित्र जहरी ही रक्तगंगा लव
विश्वाचे अभिषिक्त देव तरुनी होतील ते–मानव.'

प्रीतिभंगाच्या दारुण अनुभवाने, प्रत्यक्ष ईश्वरालाच सवाल करावासा वाटतो, कारण ही कोणत्या गुन्ह्याची शिक्षा त्याने दिली ते कळत नाही.

'न्यायाच्या निज मंदिरात बसुनी साक्षीपुरा व्याविना
किंवा काय गुन्हा असेल घडला सांगीतल्यावाचुन
न्यायाधीश असेल मानव तरी शिक्षा सुनावीत ना;'

पण ईश्वराची निर्घृण न्यायतृष्णा मात्र हे बंधन पाळीत नाही. अर्थात मानवाजवळ या (अ) न्यायाचे उत्तर आहे:

'भूतां अप्रतिकारिता भ्रमविते यंत्रापरी शक्ती जी -
तीते एक सहिष्णुता अचल अन्‌ नि:शब्द हे उत्तर'

'शिशिरागम'मधील प्रेमगीतांमध्ये मानवी मनाची तन्मयता, उत्कटता, प्रीतीचा ध्यास, भोळेपणा, त्याच्या वाट्याला

अनुक्रमणिका





येणारी वंचना, एकाकीपणा, सबंध आयुष्यच व्यापून टाकेल असा थकवा हे सारे व्यक्त होत असतानाच, ते दुसऱ्याच्या पदरात टाकणारे, 'शहाणपण' असणारे, ज्यांना संकटे, दु:खे, भीती, निराशा, चिंता नाही, ज्यांना भावना वावडी असते असेही इतर 'मानव'ही मर्ढेकरांच्या अनुभवाचाच भाग असतात. मर्ढेकरांचे भोवतीच्या 'मानव विश्वाचे' आकलन एकेरी, एकपदरी नाही. ते सर्वगामी, सर्वव्यक्ती आहे. त्यांच्या भेदक दृष्टीने आणि चिंतनशील वृत्तीने मानवाचा, त्याच्या अनेकरंगी वृत्तिप्रवृत्तींचाच केवळ नव्हे, तर एकूण मानवी अस्तित्वाचाच मूलभूत गाभा निरखला आणि समग्र कवितेतून व्यक्त केला.

'शिशिरागम' मध्ये मानवी वृत्तींचे जे आकलन आहे ते काहीसे भोळे भाबडे, सोपे आहे. निष्ठा, त्याग, सहिष्णुता ही देवदुर्लभ मूल्ये मानव प्रसंगी निकराने प्रकट करतो, तो भावनाप्रधान आहे, मानीपणा, आत्मसन्मान राखून जगू पाहाणारा आहे, पण कधीतरी 'दिव्य-धवल–माधुरीने' व्याकुळ होणाराही आहे. तो 'मानव!' म्हणूनच 'दुर्बल' ही आहे. एखाद्या विकल क्षणी कोसळणाराही आहे. 'शिशिरागम' मध्ये 'मानवा' चे मानवपण व्यक्त करताना मर्ढेकर कमालीचे मृदु, हळवे वाटतात. पुढच्या कवितांमध्ये मात्र अंत:करणापेक्षा बुद्धीनेच मर्ढेकरांनी मानवाचे विश्लेषण केले आहे. या विश्लेषणाला काळाचा विशिष्ट संदर्भ आहे. दोन महायुद्धानंतरचा हा काळ आहे. केशवसुतानंतर अर्धशतक उलटून गेले आहे. 'पृथ्वीवर स्वर्ग' आणणे दूरच राहिले आहे. 'प्रेमाचे लव्हाळे, सौंदर्य नव्हाळे' शोधू जाता 'आसपास मुडद्यांची रास' दिसू लागण्याचा हा काळ आहे. माणूस अनामिक, 'गोत्र प्रवर, सासर माहेर' नसलेला, पूर्वीच्या काळी, 'देवांच्या मदतीस' जाणारा आता निराधार, असहाय, एकाकी झालेला आहे. आणि त्याची ही अवस्था त्याने स्वत:नेच स्वत:वर ओढवून आणलेली आहे. ज्ञान विज्ञान धर्म, कला, तत्त्वज्ञान यांचे ऐश्वर्य निर्माण करणारा माणूस या शतकाच्या पूर्वार्धातच, 'दृष्टी पडे जेथे तेथे। तेथे अंधत्वाचे काटे; झाले ज्ञान उफराटे। कुंपण की।।' हे विपरीत सत्य अनुभवतो आहे. 'मृत्यू' ही जन्मजातांसाठी अटळ गोष्ट, पण त्याची जाणीव, त्याचे ज्ञान ही फक्त मानवालाच झोंबणारी गोष्ट आहे आणि आजच्या काळात हा 'मृत्यू' ज्या भयावह रीतीने साक्षात झाला, तसा पूर्वी कधीही झाला नव्हता. 'आहे विज्ञान–महंत। आणि भावनेने संत; जन्ममृत्यूची ना खंत। टळे परि।। आज पाहिले मरण। गेला थांबावून प्राण; माझ्या ज्ञानाचे कुंपण। स्मशानात।।' पूर्वी कधीही न पडलेला, 'नाही कोणी का कुणाचा। बाप लेक मामा भाचा; मग अर्थ काय बेबींचा। विश्वचक्री' हा प्रश्न आजच्या काळातल्या सूक्ष्मदर्शी चष्मा चढवलेल्या मानवाला पडलेला आहे. माणसाचे ऊर भरून येते, आतडी तुटतात, एकमेकांचा लळा असतो, हे सारे काय आहे? हा आजचा मानव थेट ईश्वरालाच सवाल करतो, 'कैसा बांधला देखावा। जनन-मरणातून देवा, कुशीकुशीत गिलावा। रक्तमासी?।। का हे बांधकाम सुंदर। फक्त नश्वरतेचेच मखर। अथवा दर्शनी महाद्वार। मिथ्यत्वाचे?।।'

मृत्यू ही अखेर आहेच पण जगणेही सोपे नाही.

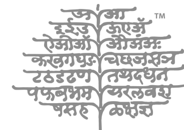
'बोंबिल तळलो सुके उन्हात
आणि होतसे हड्डी नरम.
छान शेकते जगणे येथे
जगणारांच्या हे अंगाला ....'

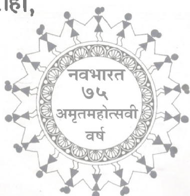
इथे काहीसे टवाळीच्या सुरात सांगितलेले हे सत्य आणखी एका कवितेत तीव्रतेने प्रकटते :

'जुंपलेले बैल गाडी ओढती ओढाळही
जू चुकेना; माखते ही मान रक्ते प्रत्यही
मर्त्य तेवी माणसांनी विश्वचाकोऱ्यातुनी
जीवनाच्या गाडियाचा भार न्यावा, साहुनी
जू अतर्क्या बेगुमानी विश्व – इच्छाशक्तीचे.'

तथापि, हे सर्वांच्याच वाट्याला असते असे नाही, खोलवर पाहिले की,

'ह्या जन्मातुन असेच जगणे
आज उद्याची लावित संगत
कुणि पेरावा घाम आणखी
कुणि झोडावी अखंड पंगत ...' असा अंतर्विरोधही असतो. 'कुणि मारावे, कुणी मरावे, कुणी रडावे, रडवावे कुणि –' असली विपरीतताही असते. असे असले तरी, 'भयाणतेच्या बुरूजावरून येणाऱ्या अनामिक शिळेची भीती, प्रत्येकास असते –' 'सह नौ टरकृतु! सहवीर्यं डरवावहै!' असे हे समूहाचे सूक्त असते. आणि तरीही,





'माणुस म्हणतो चिरंतनाचे
मनात माझ्या अस्सल कित्ते.
चढेल तुसडी तेढी नाती
नश्वरतेतही चिरका नखरा;
शिजल्या मांसामधून कोणी
स्वर्ग हुंगतो बुलंद बहिरा.'

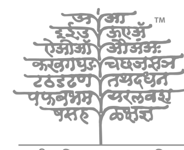
मर्ढेकरांचे जीवनभान स्पष्ट आणि निःसंदिग्ध आहे. 'सटीक मानवतेची टिपणी' पुन्हा पुन्हा वाचली तरी अर्थ एकच निघतो :

'आभाळाच्या पल्याड स्पंदन, टिपरी त्याची या
मडक्यावरि.'

'काही कविता' आणि 'आणखी काही कविता' या दोन्ही संग्रहातल्या अनेक कवितांमधून मानवी जीवनव्यापाराची अनेकविध रूपे मर्ढेकरांनी चित्रित केली आहेत. फुलांनी भरलेल्या परडीसारख्या सत्तेची, अधिकाराची गुर्मी, स्वार्थ, सर्वसामान्याचे रटाळ, लाचार जगणे, धर्माच्या नावावर होणाऱ्या दंगली, विज्ञानाचेच अपत्य असे हिरोशिमा सारखे भयप्रद सत्य असा माणसांनीच चालवलेला नरमेध, या साऱ्यांचे आणि जणु विश्वदर्शनाचेच पुण्य घडवणारे असंख्य वृत्ती-प्रवृत्तींच्या माणसांचे 'जीवारण्य' यांचे अभूत-पूर्व दर्शन, मराठी कवितेत प्रथमच मर्ढेकरांनी घडवले आहे. या जीवनाला सतत असणारा मृत्यूच्या जाणिवेचा धसका त्याचप्रमाणे एकीकडे 'अंगातला अनंग आणि निर्गुणाचा ढंग' या दोन्ही खवीसांनी मानवाचे 'संज्ञारिंग' व्यापलेले असल्याची जाणीव – ब्रह्मज्ञान आणि विषयसेवन यांची 'मर्त्यांश – अमर्त्यांश खेच, याबरोबरच माणसांना नंगे होऊन पोटाला घास मिळवावा लागावा, एकीकडे 'विश्वातून सत्याचे सुपीक वेचणाऱ्या मानवाने, मानव्याची अशी होळीही पेटवावी याचा उद्वेगही मर्ढेकरांनी कासावीस होऊन व्यक्त केला आहे. स्त्रीत्वाच्या हलाखीचे, 'उत्साहाची ठिगळ्या चोळी घालून शिळी स्तनाग्रे झाकीत' बसलेल्या नाक्यावरच्या तंग हवेल्या नि त्यांतून 'जीर्ण उद्याच्या आशेने तिष्ठत बसून वाट बघत' बसलेल्या स्त्रियांच्या रात्र संपली दिवस उगवला ....' अशा केविल आयुष्याचे, हाडांची काडे करून माडी बांधण्याचे स्वप्न पाहात मरून गेलेल्या कोणा एखाद्या गणपत वाण्याचे, 'नव्या मनूं'तील 'नव्या गिरिधर' पुतळ्यांचे – एकूणच फलाट-दादाच्या छातीवर उमटणाऱ्या छोट्या मोठ्या पावलांच्या चामडीचे-विश्वरूप दर्शन एकीकडे घडवीत असताना, 'उजाडता जे उजाड झाले, झोपी गेले मावळता ते' अशा करूण जगण्याचे, 'मुंग्यां'सारख्या माणसांचे – 'चिखला-मधुनी चिखल उठावा' या क्षुद्र तऱ्हेने अखंड सुरू असलेल्या जीवन सातत्याचे अगाध दर्शन मर्ढेकर स्वतः घेत होते, ते घेत असताना, 'या सृष्टीच्या निवांत पोटी लपलेली अजस्त्र धांदल' जशी त्यांना जाणवली, तशीच,

'वेड्याविद्र्या नि वाकड्या मनाआडची मने किती
चाळणीत चाळणी अन् विचारात तरी माती –' हे

मानवी मनाचे क्षुद्रत्वही जाणवले. 'महात्म्या'च्या जाण्याने आभाळाचा सांधा तडकेल नि वसुंधरेला तडे जातील' अशी वेडी आशा होती (कुणाला? माणसाला नव्हे, जाणाऱ्या पौषाला, त्याने 'तसे न काही घडले फक्त, अनंत उठले सुतकी शब्द' ही आपली खंत माघाल बोलून दाखवली!) – पावलोपावली दिसून येणाऱ्या, माणसांच्या 'अवघड आशा, उसनी भाषा, उसने उच्चार, उसने हेतू, तसेच किंतू उसने आजार, चुकल्या निद्रा, अडखलेली स्वप्ने, संकेत – यांच्यातील गरळ मिसळून दूषित झालेले त्याचे जगणे मर्ढेकरांनी व्यक्त केले. (पुढे गंगाधर गाडगीळ आणि जी. ए. कुलकर्णी यांनीही माणसांचे काठिन्य, त्यांच्या मनातील आम्ल, जीभेचा लोभ, पिपासा, विद्वेष, कार्पण्य, ईर्ष्या यांची असंख्य दृश्ये सूक्ष्मदर्शक भिंगांमधून स्वतः पाहिली आणि कथांमधून वाचकांपुढे ठेवली.) हे व्यक्त करीत असताना, हे सारे किती अनाठायी, किती अर्थशून्य आहे, या जगण्याच्या तऱ्हेवाईक रीतीचा सारांश सांगायचा तर, 'जगून थोडे अखेर मरणे, उघडझाप ही डोळ्यांचीच;' याची विदारक जाणीव मर्ढेकरांनी ठायीठायी व्यक्त केली. मानवी जीवनाच्या या विदारक सत्याचे थरकाप उडवणारे दर्शन, 'हाडांचे सापळे हासती' या कवितेत घडते. 'मैथुनातली झिंग' देणाऱ्या लिंगाच्या जागी, मांसलता झडून गेल्यावर नुसते भोक उरते आणि बुद्धीचा गर्व बाळगणाऱ्या माणसाच्या डोक्याच्या जागी वाळलेल्या मज्जा उरतात. कसली वासना आणि कसले ज्ञान. अखेर झाल्यावर काय उरते माणसाचे? मर्ढेकरांची 'मानव'गीते त्यांचे विराट आणि गद्‌गदून हलवून सोडणारे शोकात्म भान व्यक्त करणारी आहेत.



राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे संगणकीकृत



द्वारा प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई

मर्ढेकर आधुनिक (Modern) होते, आधुनिकवादी साहित्यांची अनेक वैशिष्ट्ये त्यांच्या काव्यात दृग्गोचर होतात हे आता प्रस्थापित झालेले असले तरी मर्ढेकर ज्या काळात लिहित होते तो काळ अस्तित्ववादी जीवन जाणीव व्यक्त करणाऱ्या प्रतिभावंतांच्याही बहराचा काळ होता. काफ्का (मेटॅमॉरफसिस : १९१५, ट्रायल : १९२५), पिरॅन्देल्लो (सिक्स कॅरॅक्टर्स : १९२१), आल्बेर काम्यू (आऊटसायडर १९४६, प्लेग : १९४८), सार्त्र (नॉशिया : १९४९) मर्ढेकरांवर या लेखकांचा थेट, सरळ प्रभाव कदाचित नसेल, पण त्यांचे चिंतन त्यांच्या जातकुळीतले आहे. फक्त ही सारी माणसे 'ईश्वराचा मृत्यू झाला आहे, आपणच त्याला ठार केले आहे' असे घोषित करणाऱ्या नीत्शेची वारसदार होती. मर्ढेकरांनी ईश्वराची कास सोडली नाही. 'हासडल्या तुज शिव्या तरीहि, तुझ्याच आलो पायी लोळत; मुठीत धरूनी नाक, लाविले तव डोळ्यांशी डोळे पोळत' असे त्यांनी निभ्रांतपणे कबूल केले. अतींद्रियाच्या आचेची आस बाळगली, उभ्या जगावर चढलेली 'त्याच्या' मायेची आडवी कमान अनुभवली आणि 'असशिल जेथे तिथे रहा तू, हा इथला मज पुरे फवारा' असे आंतरिक समाधानही निःसंकोचपणे प्रकट केले. 'सुंदर रूपा'च्या ध्यासापासून सुरुवात केलेल्या मर्ढेकरांना त्यांचेच 'हाडांचे सापळे' होण्याचे अंतर्ज्ञान लाभले नि 'दुःखाच्या कढई' ची शक्तीही अनुभवता आली. बुद्धाचीही आत्मप्रतीती मानवी जीवनाचे, जरा, जर्जरता आणि मृत्यू आणि दुःखमयता यांचे खोल भान देणारी होती. पण मर्ढेकरांनी ईश्वराला हाक घातली, बुद्धाने नाही. मर्ढेकरांनी समग्र मानवी मन, प्रज्ञा, अज्ञात स्फूर्तिकेंद्रे हे सारे ईश्वरी स्पर्शाने उजळून जावे असे प्रार्थिले. डोळ्याची पापणी जागी ठेवण्याची त्यालाच शपथ दिली, सर्वांना पोटी धरण्याची इच्छा धरली आणि भावनाही स्थिर, संतुलित असण्यासाठी त्यालाच साकडे घातले. (मर्ढेकरांच्या नंतर, गंगाधर गाडगीळ आणि जी. ए. कुलकर्णी यांनीही मानवी जीवनाचे शतशत अवतार न्याहाळले, त्यातली अर्थशून्यता, विसंगती, तर्क-हीनता, असंबद्धता परोपरीने टिपली. गाडगीळ मर्ढेकरांचे समकालीन, जी. ए. च्या कथेचे सारे ऐश्वर्य मर्ढेकरांच्या नंतर समोर आले. परंतु हे प्रतिभावंत ईश्वराला शरण जात नाहीत. मर्ढेकरांनी एका पत्रात मर्ढेकर संपला पण करंदीकर – इंदिरा यांनी मर्ढेकरी इडियम राखली असे म्हटले खरे. परंतु ते फारसे बरोबर नव्हते. करंदीकरांनी (नि इंदिराबाईंनी) मर्ढेकरी प्रभाव घेतला असेल पण मर्ढेकरांचे वारसदार ते नव्हेत. ते आहेत गाडगीळ आणि जी. ए. हे प्रतिभावंत.) मर्ढेकरांच्या 'मानवकेंद्री' कवितेने कधी सहानुभूतीने, कधी करुणेने, कधी गोंधळून कधी हतबुद्ध होऊन, कधी तुच्छतेने, कधी तिरकसपणे, कधी कडवटपणे, कधी थकून जाऊन, कधी हताश होऊन मानवी जीवनाचे, त्याच्या वृत्तींचे, मानवी अस्तित्वाशी निगडित वेदनेचे, मर्त्यत्वाचे आणि निरर्थकतेचे अखंड भान ठेवीत – जागवीत जे विश्वरूपदर्शन घडविले आहे त्याला आधुनिक मराठी कवितेत तोड नाही.



मर्ढेकरांची कविता : संदर्भ : आधुनिकता, आधुनिकवाद

– वसंत आबाजी डहाके

१.

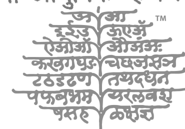
बाळ सीताराम मर्ढेकर (१९०९–१९५६) यांचे 'शिशिरागम' (१९३९), 'काही कविता' (१९४७) आणि 'आणखी काही कविता' (१९५१) असे तीन कवितासंग्रह प्रकाशित झाले. मर्ढेकरांच्या निधनानंतर १९५९ साली या तीन कवितासंग्रहांतील कवितांमध्ये असंगृहीत कवितांची भर घालून मर्ढेकरांची कविता हा संग्रह प्रकाशित करण्यात आला. मर्ढेकरांची कविता म्हणून आपण ओळखतो ती 'काही कविता' आणि 'आणखी काही कविता' या संग्रहातील कविता आहे. साधारणपणे १९३९ ते १९५१ या कालखंडात या कवितासंग्रहांतील कविता लिहिल्या गेल्या. तो दुसऱ्या जागतिक महायुद्धाचा कालखंड होता, भारताच्या स्वातंत्र्यासाठी चाललेल्या आंदोलनाच्या तीव्रतेचा काळ होता, विभाजनाच्या प्रेरणेने चाललेल्या हिंसक कारवायांचाही हा काळ होता. याच कालखंडात बंगालमधील दुष्काळात लाखो लोक बळी गेले. मर्ढेकर ज्या जगात वावरत होते ते जग असे हिंसेने झाकोळलेले जग होते आणि त्या जगाचे भान मर्ढेकरांना होते. ('काही कवितां'तील पहिल्या तीन कविता 'धनुर्धारी'च्या १९४३, १९४४ व १९४५ या वर्षीच्या दिवाळी अंकांत *युद्धकालीन अभंग* या शीर्षकानेच प्रसिद्ध झाल्या. विजया राजाध्यक्ष : मर्ढेकरांची कविता : स्वरूप आणि संदर्भ, १९९१ पृ. ५१). 'काही कवितां'च्या रूपाने एक अत्यंत निराळी संवेदनशीलता व्यक्त करणारी कविता मराठीत लिहिली गेली. मर्ढेकर हे मराठी कवी कोणत्या परंपरेत लिहीत होते? गो. वि. करंदीकर यांच्या मते पाश्चात्त्य नवकवींच्या परंपरेतील एक कवी मराठीतून लिहीत, त्यांचे नाव मर्ढेकर! करंदीकरांनी पुढे म्हटले आहे, इंग्रजी कवींशी समकालीन होऊन लिहिणारे मर्ढेकर हे पहिले मराठी कवी. (परंपरा आणि नवता, १९८०, पृ. ९२, ९३). जिरार्ड मॅनली हॉपकिन्स (१८४४–१८८९), एझरा पाउंड (१८८५–१९७३), ई. ई. क्युमिंग्ज (१८९४–१९६२), टी. एस. एलियट (१८८८–१९६५), डब्ल्यू. एच. ऑडेन (१९०७–१९७३), एडिथ सिटवेल (१८८७–१९६४), डब्ल्यू. बी. येटस् (१८६५–१९३९) या कवींचा उल्लेख करंदीकरांनी मर्ढेकरांचे समकालीन म्हणून केला आहे. या सर्वच कवींचा *आधुनिकवादी* कवींमध्ये समावेश केला जातो.

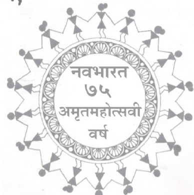
२.

आधुनिक, आधुनिकता, आधुनिकीकरण, आधुनिकवाद या विशिष्ट संज्ञा आहेत आणि त्यांना विशिष्ट अर्थ आहेत. या संज्ञा आपण मॉडर्न, मॉडर्निटी, मॉडर्नायझेशन, मॉडर्निझम यांना पर्याय म्हणून वापरत असतो. या संज्ञा इंग्रजीतल्या असल्या तरी त्या युरोपीय आहेत. आपल्या वारशामुळे, सवयीमुळे आणि सोयीमुळे आपण इंग्रजी शब्द वापरत असतो. देशकालमानानुसार या संज्ञाच्या बाबतीत थोडाफार अर्थसंकोच वा अर्थव्याप्तीही झालेली आहे.

आधुनिक म्हणजे आजचे, समकालीन असा या शब्दाचा प्राथमिक अर्थ आहे. त्याचबरोबर हे जे आजचे आहे, ते कालच्याहून वेगळे आणि चांगले आहे, वेगळे आहे पण चांगले नाही–हेही अर्थ अभिप्रेत आहेत. महाराष्ट्राचा विचार केला तर आधुनिक या शब्दाला चांगला, वाईट अशा दोन्ही छटा आहेत. जे परंपरेला मानत नाहीत, ते आधुनिक असा अर्थसंकोच आपल्याकडे झालेला आहे. कालांतराने जीवनव्यवहारात ज्या नवनव्या गोष्टी येत गेल्या त्यांचा आधुनिक या संज्ञेने उल्लेख होत गेला. भौतिक आणि आचार–विचारात्मक अशा दोन्ही गोष्टी आधुनिक या संज्ञेत समाविष्ट होत गेल्या. भवानीशंकर श्रीधर पंडित यांनी केशवसुतादी कविपरंपरेतील कवितेला *आधुनिक मराठी कविता* असे आणि अ. ना. देशपांडे यांनी १८७४ ते १९२० या कालखंडातील एकंदर साहित्याला *आधुनिक* या संज्ञेने संबोधले त्यावेळी त्यांनी आधुनिक म्हणजे अर्वाचीन,

अनुक्रमणिका





आणि प्राचीन परंपरेला छेद एवढाच सीमित अर्थ गृहीत धरला होता. १९३६ साली प्रथम प्रकाशित झालेल्या द *फेबर बुक ऑफ मॉडर्न व्हर्स* या पुस्तकात रोमँटिसिस्ट परंपरेतील कवींचा समावेश नसून हॉपकिन्स, येट्स, विल्यम्स, एझरा पाऊंड, एलियट, वॉलेस स्टीव्हन्स, ॲलन टेट, हार्ट क्रेन, कमिंग्ज, सिटवेल, एम्पसन, ऑडेन, स्पेंडर, डिलन टॉमस इत्यादी रोमँटिसिस्ट परंपरेला छेद देणाऱ्या कवींचा होता. तात्पर्य, *द फेबर बुक ऑफ मॉडर्न व्हर्स*चे संपादक मायकेल रॉबर्टस् आणि भ. श्री. पंडित, अ. ना. देशपांडे यांच्यात मॉडर्न, आधुनिक या संज्ञाच्या संदर्भात एकवाक्यता नाही. मर्ढेकरांनी देखील *काव्यातील नवीनता* या निबंधात केशवसुतांच्या युगात केशवसुत हे पहिले आणि इतर नंतरचे आधुनिक कवी असे म्हटलेले आहे. त्यांनी आधुनिकता आणि नवीनता या दोन संज्ञा वापरलेल्या आहेत. काव्यातील नावीन्य आणि आधुनिकता या वेगवेगळ्या गोष्टी आहेत, आधुनिकता म्हणजे नावीन्य नव्हे, आधुनिकता ही कालसापेक्ष असते, नवीनता ही प्रतिभासापेक्ष वा काव्यप्रकृतिसापेक्ष असते असे मर्ढेकरांनी म्हटलेले आहे. तात्पर्य मराठी कवितेच्या संदर्भात आधुनिक ही संज्ञा कालसापेक्ष अर्थाने योजिलेली आहे. मध्ययुगीन कवितेहून सर्वस्वी निराळी कविता केशवसुतादी कवींनी लिहिली म्हणून ते आणि त्यांची कविता आधुनिक.

मर्ढेकरांनी आधुनिकता ही कालसापेक्ष असते असे म्हटलेले असले तरी ती तेवढ्यापुरती सीमित नसते. आधुनिकता ही विशिष्ट प्रकारची काल-जाणीव आहे. आधुनिक समाज अथवा औद्योगिक सभ्यता यांच्याशी ती निगडित आहे. तिच्यात जगाविषयीची निश्चित धारणा अनुस्यूत आहे. मानवी हस्तक्षेपाने जगाचा कायापालट होऊ शकतो हा विचार तिच्यामागे आहे. विशिष्ट अर्थव्यवस्था, औद्योगिक उत्पादन आणि बाजारपेठ, लोकशाही पद्धतीची राज्यव्यवस्था यांच्यामुळे आधीच्या सामाजिक व्यवस्थेहून आधुनिकतेला अधिक गतिमानता आली आहे. आधुनिकता ही मानवजातीला अज्ञान आणि अविवेक यांच्यापासून मुक्ती देणारी प्रगतिशील व्यवस्था आहे असे मानले जाते. त्याचबरोबर आधुनिकतेने निश्चिततेविषयीची खात्री नाहीशी केली. सर्वकाही अनिश्चित आहे हा संबोध हेही आधुनिकतेचे महत्त्वाचे लक्षण आहे. आधुनिकतेने काल, अवकाश आणि मानवी अस्तित्व यांविषयीच्या संकल्पनांत बदल घडवला. ज्ञान-विज्ञानातील शोधांतून आलेली औद्योगिक क्रांती, भांडवली अर्थव्यवस्था आणि प्रातिनिधिक म्हटली जाणारी, पण एकाधिकारशाहीत रूपांतरित होऊ शकणारी, लोकशाही – ही आधुनिकतेची रूपवैशिष्ट्ये आहेत. आधुनिकता ही अशी विधायक आणि विघातक अशा दोन्ही बाजू सामावून असलेली सामाजिक-राजकीय-आर्थिक अवस्था आहे.

आधुनिकीकरण ही संज्ञाही सर्वत्र वापरली जात असते. ही संज्ञा पाश्चिमात्यीकरण या अर्थाने बहुधा वापरली जाते. पश्चिमेकडचे समाज आधुनिक आहेत, त्यामुळे त्यांच्या ज्ञानविज्ञानाप्रमाणे त्यांचे रीतिरिवाजही स्वीकारले पाहिजेत अशी समजूत यामागे आहे. युरोपात औद्योगिक क्रांतीनंतर आधुनिकीकरणाला सुरुवात झाली. वसाहतीकरणाच्या प्रक्रियेत युरोपबाहेरच्या देशात अंशात्मक आधुनिकीकरण झाले. भारत स्वतंत्र झाल्यानंतर येथे आधुनिकीकरणाची प्रक्रिया सुरू झाली ती मुख्यतः औद्योगिकीकरणात दिसते. जीवनाच्या विविध क्षेत्रांत नवनव्या ज्ञानविज्ञानाचे उपयोजन असा आधुनिकीकरणाचा अर्थ लावला जातो. तथापि आधुनिकीकरणात पारंपरिक, ग्रामीण, कृषिकेंद्रित समाजाचे धर्मातीत, नागरी, औद्योगिक समाजात रूपांतर हे अभिप्रेत आहे.

आधुनिकवाद हा कलांमधला एक विचारव्यूह आहे. १८९० ते १९६० असा आधुनिकवादाचा कालखंड मानला जातो. औद्योगिक विकास, प्रगत तंत्रज्ञान, नागरीकरण, निधर्मीकरण, आणि समूहात्मक सामाजिक जीवन असलेल्या जगात जी कला निर्माण झाली ती आधुनिकवादी कला असा एक दृष्टिकोण आहे. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात युरोपात आर्थिकतावादी आणि भौतिकतावादी विचाराला अधिक महत्त्व आले आणि नैतिक व राजकीय आदर्शवाद क्षीण ठरले. या कालखंडातील विचारवंतांना सामाजिक वर्तन आणि विचारप्रणाली या व्यक्तीच्या आत्मिक, नैतिक आणि सौंदर्यात्मक परिपूर्णतेच्या दृष्टीने अपूर्ण आहेत असे वाटू लागले होते. सिग्मंड फ्राईड, कार्ल गुस्ताव युंग, चार्ल्स डार्विन, फ्रीडरीश नित्शे, हेन्री बर्गसाँ, कार्ल मार्क्स इत्यादी विचारवंतांच्या मौलिक

अनुक्रमणिका



विचारांनी युरोपातले विचारविश्व घुसळले जात होते. त्यांतून आधीच्या परंपरांना, पारंपरिक विचारांना नाकारणारी कला निर्माण होऊ लागली. फ्यूचरिझम, दादाइझम, सुररिॲलिझम हे आधुनिकवादी कलाविचारातील आरंभीचे उद्रेक होते. कलाक्षेत्रांतली ही आरंभीची आघाडी (आवा गार्द) होती. १८९६ साली आल्फ्रेड जारी यांच्या उबू रवा (राजा उबू) या नाटकाच्या प्रयोगाने आधुनिकवादी प्रयोगाचा आरंभ झाला. तोपर्यंत स्थापित झालेल्या वास्तवतवादाची, यथार्थवादाची ती अतिशय तीव्र अशी प्रतिक्रिया होती, साहित्य, चित्र, रंगभूमी यांत पुढे होत गेलेल्या प्रयोगांची ही नांदी होती. १९१० नंतर आधुनिकवाद हा शब्द प्रचारात येऊ लागला. १९२२ साली महत्त्वाच्या अशा दोन आधुनिकवादी साहित्यकृती प्रकाशित झाल्या. जेम्स जॉइस यांची *युलिसिस* ही कादंबरी आणि टी. एस. एलियट यांची *द वेस्ट लॅण्ड* ही दीर्घकविता. १९१४ च्या पहिल्या महायुद्धानंतर पाश्चात्त्य सभ्यतेचा पाया हादरला होता. निरर्थकता आणि अराजक म्हणजे समकालीन इतिहास असे एलियट यांनी म्हटले होते. तो व्यक्त करण्यासाठी कवितेचा पारंपरिक रूपबंध अपर्याप्त होता. *द वेस्ट लॅण्ड* या कवितेत विविध वाङ्मयीन, धार्मिक, सांस्कृतिक संदर्भ आहेत. विश्वास कानडे यांनी म्हटल्याप्रमाणे आपल्या मुळांपासून तुटलेला, स्वतःलाच परागंदा केलेला, निराधार, विकल आणि श्रद्धाशून्य असा मानव एलियट यांनी या कवितेत साकार केलेला आहे.

वानगीदाखल काही ओळी :

कोणती आहेत मुळं घट्ट रुतलेली, कोणत्या
वाढताहेत शाखा
ह्या खडकाळ ओसाडीत? मानवाच्या पुत्रा,
तू नाही सांगू शकणार, वा ओळखू शकणार,
कारण तुला ठाऊक आहे फक्त
तुकडे झालेल्या प्रतिमांचा एक ढीग ...

१९२९ ते १९३३ या कालखंडात युरोपात वास्तव्य असलेल्या मर्ढेकरांच्या वाचनात ही कविता आलेली असणे आणि तिने ते प्रभावित झालेले असणे शक्य आहे. जेम्स जॉइस यांच्या संज्ञाप्रवाहात्मक लेखनाचाही परिचय त्यांना याच काळात झाला असावा. १९३५ ते १९३९ या कालखंडात लिहिल्या गेलेल्या, मराठी साहित्याविषयी असमाधान व्यक्त करणाऱ्या दीर्घ निबंधाच्या लेखनापूर्वी मर्ढेकरांना युरोपातील इंग्रजीखेरीज इतर भाषांतील आधुनिकवादी म्हटल्या जाणाऱ्या लेखनाची माहिती असणेही शक्य आहे.

संज्ञाप्रवाह, अभिजात साहित्यातील वचनांचा मुक्त उपयोग, प्रतिमा–प्रतीकांचा वापर, आंतरसंहितात्मकता, अतिशयोक्ती, स्वतंत्र, सुट्या वाक्यांची योजना, अवतरणांचा वापर, उपहास, उपरोध, वाक्प्रचारांची मोडतोड, तुटक वा त्रुटित कथने, भिन्न भिन्न निवेदन–दृष्टिकोण ही आधुनिकवादी लेखनाची काही वैशिष्ट्ये आहेत. या लेखनात प्रामुख्याने ज्या आशयसूत्रांचा आढळ होतो त्यांत सामाजिक प्रमाणके मोडकळीला आलेली असणे, भयाक्रांतता, आत्मिक एकाकीपण, परात्मताभाव, विफलता, भ्रमनिरास, इतिहासकथनांना नकार, कालबाह्य सामाजिक व्यवस्थेला नकार इत्यादींचा समावेश करता येईल. युरोपमधल्या लेखकांना, कलावंतांना, विचारवंतांना, अस्वस्थ करणारी दोन महायुद्धे, त्यांचे व्यक्तींवर झालेले परिणाम हा त्यांच्या लेखनाचा महत्त्वाचा विषय झालेला आहे.

३.

आतापर्यंत आपण, अगदी थोडक्यात, आधुनिक, आधुनिकता, आधुनिकीकरण, आधुनिकवाद या संज्ञा स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न केला. आता मर्ढेकरांची कविता आणि आधुनिकता, आधुनिकवाद यांचा काय संबंध आहे ते पाहणार आहोत.

मराठीतील काही समीक्षकांनी मर्ढेकरांच्या लेखनपरंपरेचा, त्यांच्यावरील संस्कारांचा विचार केलेला आहे. इंग्रजी नवकवींतील मुख्यतः हॉपकिन्स व इलिअट आणि गौणतः ऑडेन या कवींचा संस्कार मर्ढेकरांच्या इंग्रजी कवितेवर झालेला आढळतो आणि त्यांच्या मराठी कवितेची मोडणीही या संस्कारांनीच घडवलेली आहे असे म्हणावेसे वाटते असे गो. वि. करंदीकर यांनी म्हटले आहे. (परंपरा आणि नवता, पृ. १९२). मर्ढेकरांच्या इंग्रजी कवितेवर हॉपकिन्सचे संस्कार शाळकरी अनुकरणासारखे स्पष्ट आहेत : पण यावरून असा विचार सुचतो की त्यांचा परिपक्व मराठी कवितेत – 'काही कविता'त विशेषतः

हॉपकिन्सच्या जाणिवांचे प्रगल्भ प्रतिसाद असावेत. हे दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे यांचे मत आहे. (सत्यकथा, मार्च १९६४). मर्ढेकरांची कविता एलियटपेक्षा डब्ल्यू. एच. ऑडनच्या कवितेला अधिक जवळचीवाटते असे विलास सारंग म्हणतात. (अक्षरांचा श्रम केला, पृ. १०३. सारंगांनी असेही म्हटलेले आहे – मर्ढेकरांची कविता मूलतः आधुनिकवादी परंपरेत बसणारी नाही. त्यांच्या मते, मर्ढेकरांची कविता मूलतः विधानात्म आहे. त्यांची परंपरा रामदासांच्या दासबोधाची आहे. करंदीकर म्हणतात, पाश्चात्त्य नवकवींच्या परंपरेतील एक कवी मराठीतून लिहीत, त्यांचे नाव मर्ढेकर! तर सारंग सांगतात, रामदासी परंपरेतील!). अविनाश सप्रे यांनी आधुनिकता-वाद हा शब्द वापरलेला आहे, आधुनिकतावाद आणि आधुनिकता या दोन गोष्टी त्यांनी एकात्म मानलेल्या आहेत. एलियट आणि मर्ढेकर यांची तुलना करताना ते म्हणतात, एलियटने स्वीकारलेल्या आधुनिकतावादाचे स्वरूप व्यापक होते, निव्वळ वाङ्मयीन नव्हते. मर्ढे-करांच्या बाबतीत असे म्हणता येत नाही. त्यांची आधु-निकता औपचारिक, साहित्यिक स्वरूपाची आणि जन-जीवनाचा आधार नसलेली होती. (समीक्षेतील नव्या संकल्पना, पृ. २९. पुढे सप्रे यांनी मर्ढेकरांच्या काळातील भारतातील आधुनिकतावादाचे प्रणेते नेहरू होते असे म्हटलेले आहे). हरिश्चंद्र थोरात यांनी *आधुनिकता आणि उत्तरआधुनिकता* या निबंधात म्हटले आहे : आधुनिक-वादाने प्रचलित कलात्मक संकेतांची मोडतोड केली. विवेकाच्या विरोधात जाऊन नवे साहसी प्रयोग केले. मानवी मनाच्या तळात दडलेले अंधार त्याने पृष्ठस्तरावर आणण्याचा प्रयत्न केला. वस्तुनिष्ठेच्या पलीकडे जाऊन तिच्या तळाशी असलेली गुंतागुंत वर आणण्याची प्रतिज्ञा आधुनिकवादी परिदृष्टी करत होती. मर्ढेकरांच्या कविते-मधून या परिदृष्टीचा पहिला परिचय मराठी वाचकाला झाला. वसंत पाटणकर यांच्या मते, मर्ढेकरांची काव्य-संकल्पना मुख्यतः आधुनिकवादी आहे. परंतु ती निखळ आधुनिकवादी नाही. याचे कारण तिच्यात मानववादाचे व वास्तववादाचे रंग कमीअधिक प्रमाणात मिसळलेले आहेत. मर्ढेकरांच्या कवितेने मानववादाला काही प्रमाणात छेद दिलेला असला तरी तो त्यांनी पूर्णपणे नाकारलेला नाही. परंतु या कवितेत रोमँटिसिझम मात्र पूर्णपणे नाकारला गेला आहे. (नवाक्षर दर्शन, जाने-फेब्रु-मार्च २००७). पाटणकरांनी असेही म्हटलेले आहे मर्ढेकरांच्या आधुनिकवादी कवितेत प्रतीकवाद, अतिवास्तववाद, अस्तित्ववाद या विश्वभानांचा प्रभाव जवळपास दिसत नाही. विजया राजाध्यक्ष यांनी मर्ढेकरांच्या बाबतीत म्हटले आहे – असा हा वृत्तीने काहीसा रोमँटिक असूनही आविष्कारात अभिजात्ततावादी कवी होता. (मर्ढेकरांची कविता : स्वरूप आणि संदर्भ, खंड पहिला, पृ. १५८). श्री. पु. भागवत यांच्या मते, सामान्यतः मानलं जातं तसा, आधुनिक इंग्रजी कवींचा, अनुकरण वाटाव इतका गडद संस्कार मर्ढेकरांच्या मराठी कवितेवर आढळत नाही. इलियट, हॉपकिन्स, ऑडन यांच्या काही जाणिवांची व लकबींची छाया तिच्यावर पडलेली दिसते, काही वृत्तींचं साम्य जाणवतं; पण तो समकालीन आधुनिक जीवनाच्या समान अनुभूतीचा अंश असावा. (साहित्याची भूती, पृ. ५१. भागवतांनी असेही म्हटले आहे : मर्ढेकरांची वृत्ती निर्भरशील म्हणजे रोमँटिसिस्ट होती, पण कवितेतील आविष्कारात ते संयतशील म्हणजे क्लासिसिस्ट राहिले. पृ. ४०).

ही विविध विधाने देऊन मर्ढेकरांविषयी गोंधळ निर्माण करणे हा माझा उद्देश नाही. मात्र समीक्षकांच्या या विधानांतून मर्ढेकर हे आधुनिकवादी होते की नव्हते, ते रोमँटिसिस्ट होते की नव्हते, ते कोणत्या परंपरेतील होते, की कोणत्याही परंपरेतील नव्हते याचा स्पष्ट बोध होत नाही, एवढे मात्र खरे. कुणाला ते पाश्चात्त्य नव-कवींच्या परंपरेतील मराठी कवी वाटतात, तर कुणाला रामदासी परंपरेतील, कुणाला ते रोमँटिसिस्ट वाटतात, तर कुणाला क्लासिसिस्ट वाटतात, कुणाला आधुनिकवादी वाटतात, तर कुणाला ते निखळ आधुनिकवादी नव्हते असे वाटते, तर कुणाला त्यांची आधुनिकता औपचारिक (?) होती असे वाटते. वॉलेस स्टीव्हन्स यांनी *ब्लॅकबर्डकडे पाहण्याचे तेरा प्रकार* या नावाची एक कविता लिहिली आहे. आधुनिकवादाकडे वा मर्ढेकरांच्या कवितेकडे पाहण्याचे तेराहून अधिक प्रकार असू शकतात.

४.

मर्ढेकर ज्या काळात लिहीत होते तो आधुनिकवादाचा

काळ होता. द मॉडर्न वर्ल्ड किंवा द मॉडर्न एज या नावांनीही हा काळ ओळखला जातो. या काळातल्या साहित्याचा, कलांचा मॉडर्न या विशेषणाने उल्लेख केला जातो. या काळातल्या लेखकांना, चित्रकारांना द मॉडर्निस्टस अथवा द मॉडर्न्स असे म्हटले जाते. वासाहतिक अनुबंध म्हणून मर्ढेकरांनाच नव्हे तर इथल्या कोणत्याही भाषेतल्या लेखक-कवींना, कोणत्याही प्रदेशातल्या चित्रकारांना आपण कोणत्या काळात काम करतो आहोत याची जाण असणे स्वाभाविकच होते. १९४० च्या दशकात भारतीयांच्या साहित्यातच नव्हे तर चित्र-शिल्प या कलाक्षेत्रांतही नवनव्या अभिव्यक्ती होऊ लागल्या होत्या. १९२२ मध्येच कलकत्त्याच्या कलाक्षेत्रात युरोपीय आधुनिकवादाचे पाऊल उमटले होते असे काही कलेच्या इतिहासकारांचे मत आहे. आधुनिकवादाची मक्तेदारी ब्रिटिशांकडे होती असेही नाही. इटली, स्विथ्झर्लंड, फ्रान्स, जर्मनी इत्यादी देशांमध्ये हे नवोन्मेष प्रकट झाले. ब्रिटनखेरीज इतर युरोपांतील विचारव्यूहांचा परिचयही भारतीयांना होऊ लागला होता. *इंग्रजी वाङ्मय आणि जीवन यांतील प्रगमनशून्य परंपरेमुळे मराठी लेखकांच्या नैसर्गिक कल्पनात्मक शैथिल्यात एकसारखी भरच पडत आहे. ते शैथिल्य घालवून त्याऐवजी उदात्त, स्वतंत्र जिवंतपणा त्यांच्या कल्पनात्मक प्रतिक्रियांत यावयास इंग्रजीखेरीज एका तरी अन्य वाङ्मयाचा व भाषेचा अभ्यास फार आवश्यक आह* असे मर्ढेकरांनी *वाङ्मयीन महात्मता* या निबंधात म्हटले आहे. त्याचा अर्थ त्यांना इंग्रजीखेरीज इतर भाषांमधल्या साहित्याची निश्चित कल्पना होती याचा अंदाज बांधता येतो. त्याचप्रमाणे चित्र, शिल्प या कलांमध्येही स्वारस्य होते हे त्यांच्या आर्टस ॲण्ड मॅन (१९३७) (मराठी अनुवाद : कला आणि मानव) या ग्रंथातील लेखांवरून समजते. या ग्रंथात माध्यमासंबंधी, कलेचे सद्यःकालीन रसग्रहण या लेखांमध्ये युरोपीय चित्रकलेचा, चित्रकारांचा उल्लेख आहे. कलेची फलश्रुती या १९४४-४५ च्या सुमारास दिलेल्या व्याख्यानात (सौंदर्य आणि साहित्यमध्ये समाविष्ट) एप्स्टाइन, पिकासो हे उल्लेख आहेत. एक संवेदनाशील कवी आणि मेधावी सौंदर्यविचारक असलेल्या मर्ढेकरांना आपल्या युगातील साहित्याच्या आणि इतर कलांच्या स्वरूपाची कल्पना असणे स्वाभाविक मानले पाहिजे. (कवी म्हणून प्रख्यात होण्याच्या आधी मर्ढेकर सौंदर्यशास्त्राचे गाढे विद्वान म्हणून महाराष्ट्रात प्रसिद्ध होते.)

मर्ढेकर महाराष्ट्रातील रोमँटिसिस्ट काव्यपरंपरेत लिहीत होते हे त्यांच्या शिशिरागममधील कवितांवरून ध्यानात येते. मात्र या परंपरेपासून त्यांनी स्वतःला सोडवून घेतले. त्यांनी तसे का सोडवून घेतले असावे हे त्यांच्या वाङ्मयीन महात्मतामधील विचारांवरून लक्षात येते. मात्र आपल्याला आता कोणतीही परंपरा नाही हेही त्यांच्या ध्यानात आले.

ज्ञान-विज्ञानीं उमाळा/सत्ता मारी तिरपा डोळा/
सोन्याचांदीचा सोहळा/आततायी//
ऐशा टापूंत चौफेर/नाही माहेर-सासर/कैंचे गोत्र
वा प्रवर/अनामिका//

काही कवितांच्या प्रास्ताविकस्वरूप कवितेतील या ओळींवरून आपल्याही ते ध्यानात येते. मर्ढेकर आता मराठी काव्यपरंपरेत लिहीत नव्हते. ते पाश्चात्त्य वा रामदासी काव्यपरंपरेतही लिहीत नव्हते. किंबहुना सर्व परंपरांशी विच्छेद झालेला होता. ही वेगळीच कविता त्यांच्याकडून लिहिली गेली. *परि फाटे हे अंतर/आणि जन्मा येई अंबर* या स्थितीतून ही कविता लिहिली गेली. वर्डस्वर्थच्या *कविता म्हणजे प्रमाथी भावनांचा उत्स्फूर्त आविष्कार* या वाक्याहून वरील ओळीतले वजन वेगळे आहे. त्यामुळे मर्ढेकरांच्या कवितेच्या स्वरूपाने सुरुवातीचे वाचक गोंधळले, बिचकले. *काही कविता* प्रकाशित झाल्यानंतरची सुरुवातीची एक प्रतिक्रिया पाहण्यासारखी आहे वामन नारायण देशपांडे यांनी म्हटले आहे : काव्यासंबंधी सर्वसामान्य लोकांच्या ज्या कल्पना असतात, त्यांना सपशेल धक्के बसतील, अशा तऱ्हेने विषय व भाषा या संग्रहात योजिली आहे. ... काव्यासंबंधीच्या आपल्या नेहमीच्या कल्पनांशी विसंगत अशा किती तरी गोष्टी या संग्रहात आढळून येतील. (चित्रगुप्त, पृ. ५४). देशपांडे यांच्यासारख्या विचक्षण रसिकांना त्या कवितांमधले कित्येक उल्लेख अभद्र वाटले होते.

तात्पर्य, ही कविता मराठी कवितेच्या परंपरेहून निराळी होती. हे तिचे निराळेपण शब्दयोजनेत होते, वाक्यरचनेत होते, की तिच्या आशयात होते? की या

सर्वच गोष्टींमध्ये होते? मर्ढेकरांच्या कवितेला हे निराळेपण कुठून, कोणत्या जगातून मिळाले?

मर्ढेकरांच्या भोवतीचे जग कोणते होते? एक जग आपण पाहिले. ते आधुनिकवादी साहित्याचे, कलांचे होते. दुसरे जग हिंसेचे, हिंसाचाराच्या थैमानाचे होते. तिसरे जग महानगरीकरणाचे, औद्योगिकीकरणाचे, यांत्रिकतेचे होते. देश परतंत्र असल्याने स्वतंत्र होण्याच्या आंदोलनाचे होते, धार्मिक आणि जातीय दंगलींचे होते, विविध सामाजिक समस्यांचे होते, अभावांचे आणि अभावग्रस्तांचे होते. अशा जगात वावरणारे मर्ढेकर हे कवी रोमँटिसिस्ट असणे अशक्य होते. काही कवितांतील पहिलीच कविता रोमँटिसिझमच्या अंताची कविता आहे. त्या कवितेने युरोपीय मानववादाच्या मृत्यूचीही घोषणा केलेली आहे. मानवी मूल्ये, मानवी अस्मिता, मनुष्याचे व्यक्तित्व यांना महत्त्व देणारी ही विचारप्रणाली कोलमडून पडल्याचे चित्रण या कवितेत आणि अन्य कवितांत झालेले आहे. अभिजातवादही येथे उसवला गेला आहे.

'काही कविता'मधील कविता वाचताना पिकासोच्या ग्वेर्निकासारख्या चित्रकृतीची आठवण होते. पिकासोने या चित्रात सामाजिक–राजकीय भाष्य केले आहे. त्याने वास्तववादी भाषेचा अवलंब न करता अतिवास्तववादी घटकांचे उपयोजन केले. त्यामुळे ग्वेर्निका या स्पेनमधल्या खेड्याच्या उद्ध्वस्ततेचे केवळ हे चित्र राहिले नाही, तर माणसाने माणसाला भोगायला लावणाऱ्या यातनांचे हे चित्र बनले. माणसाची क्रूरता, यातना आणि आक्रोश त्यातून व्यक्त झाला. घनवादी शैलीने अनेक पृष्ठस्तर आणि अंतःस्तर उलगडावे तसे मर्ढेकरांच्या काही कवितांमधील कवितांमधून उलगडले जातात. घनवादामध्ये वस्तूची समग्र प्रतीती एकाच वेळी देता यावी म्हणून तिच्या अनेकविध घटकांची कोनाकृती पातळ्यांमध्ये रचना केली जाते. ते सर्व घटक परस्परांमध्ये असे काही मिसळून गेलेले असतात की त्यातून एकात्म आकृतिबंधाचा प्रत्यय येतो. मर्ढेकरांनी केवळ पृष्ठस्तरावरील वास्तवाचे चित्रण टाळलेले आहे. घनवादाप्रमाणे अनेक संदर्भांमुळे त्यांची कविता भिन्न भिन्न स्तरांना उघड करते. प्रेमेचे लव्हाळे, सौंदर्य नव्हाळे – हा रोमँटिसिझम आहे. त्याला तडा जातो आसपास, मुडद्यांची रास या शब्दांनी. पडत्या फळाची आज्ञा या वाक्प्रचाराला हिडीस अर्थ प्राप्त होतो. 'हाती घेई शीर, कुणाचे? कशाला?' या प्रश्नांनी त्या वाक्प्रचाराचा आणि त्यामागील मूल्यभावाचा चुराडा झालेला आहे हे ध्यानात येते. कोणतीही व्यवस्था स्थापित प्रमाणकांचा कसा गैर उपयोग करीत असते हेही यातून सूचित होते. वास्तविक निखळ उत्तर भाकरी पोटाला हेच आहे. साम्राज्यवाद, वसाहतवाद असे कोणतेही शब्द न वापरता अतिशय कटु असे राजकीय भाष्य मर्ढेकरांनी केले आहे. *पृथ्वीची तिरडी (एरव्ही परडी, फुलांनी भरली!), जळो देवा, भली!* हा तर रोमँटिसिझमचा अंतच आहे. केवळ कवितेमधला रोमँटिसिझम नव्हे, मानववादाबरोबर ज्याचे सिंचन होत गेले, आणि जो साम्राज्यवादाबरोबर बहरत राहिला, त्या रोमँटिसिझमचा.

मर्ढेकरांची शब्दयोजना, वाक्यरचना सूक्ष्मतेने न्याहाळण्यासारखी आहे. भाषेच्या वारशाबरोबर चालत आलेल्या म्हणी, वाक्प्रचार, तोंडवळणी पडलेले शब्द यांची जुळणी मर्ढेकर निराळ्या संदर्भात करतात, तेव्हा त्या शब्दांना वेगळा अर्थ येतोच, त्यांच्या मागच्या मूल्यसरणीच्या आत दडलला छुपा अर्थही बाहेर येतो. *पायाची वहाण, पायांत ठेवावी, चित्ती असू द्यावी, मद्यभ्रांती* या ओळींतून केवळ वाक्प्रचाराचा उपयोग एवढाच घटक जाणवत नाही, तर उजवी किंवा डावी लष्करी हुकूमशाहीदेखील जाणवते. इतिहासाने तयार केलेल्या आणि घट्ट रुजवलेल्या पराक्रमाच्या, वीरतेच्या, शूरतेच्या मान्यता मर्ढेकर नाकारतात. उघडच आहे – हा नकार रोमँटिसिझमला, अभिजातवादाला आणि पृष्ठस्तरीय वास्तववादाला आहे, आणि सामंती, भांडवली साम्राज्यशाहीतील मूल्यसारणीला आहे.

५.

मर्ढेकरांची रचना अतिशय जटिल आहे. तिने वाच्यार्थ नाकारलेला नाही, पण वाच्यार्थाच्या एकस्तरीय पातळीवर ती कधीच थांबत नाही. कारण मर्ढेकरांच्या आतल्या जगात एक भौतिक, सामाजिक स्तर आहे, तसाच आत्मिक स्तरही आहे आणि त्यांची गुंतागुंत झालेली आहे. त्यामुळे ही युद्धाच्या परिणामांची कविता आहे अथवा सामाजिक-आर्थिक विषमतेची कविता आहे असे तिचे एकेरी वर्णन करता येत नाही. ती एका भौतिक जगाची आणि त्यात कासावीस झालेल्या माणसांची कविता आहे असे म्हणता

येईल, पण हेही यथार्थ आणि समग्र असे उत्तर नाही. मर्ढेकरांची प्रत्येक कविता आधुनिक युगातल्या माणसाच्या आत्मिक व्याधीकडे घेऊन जाणारी आहे. त्यामुळे ती आधुनिकवादी कविता आहे यात काही संशय नाही. इथल्या कवीलाच गोत्र प्रवर नाही असे नसून इथल्या माणसाचीही हीच स्थिती आहे. औद्योगिक भांडवली व्यवस्थेतील माणसाच्या स्थिति-गतीचे चित्रण या कवितेत आहे अशा प्रकारचे ढोबळ विवेचन मर्ढेकरांना मान्य झाले नसते. पण तो त्यांच्या कवितेचा एक महत्त्वाचा पैलू आहे. पुढे प्रगत औद्योगिक समाजात जो एकायामी माणूस (वन डायमेन्शनल मॅन) आकाराला आला त्याची चाहूल आधुनिकवादाच्या युगातच लागली होती. मर्ढेकरांच्या कवितेत हा एकायामी माणूस दिसतो. तो भौतिक स्थिती-मुळेच नव्हे तर मुख्यतः आत्मिक स्थितीमुळे व्याकूळ आहे. एकंदरीतच आपल्या भोवतीच्या वास्तवाचा, स्थितीचा अर्थ त्याला उमगेनासा होतो. मग *अर्थ काय बेंबीचा विश्वचक्री* हा प्रश्न त्याला पडतो. मग आपण तुटलेले आहोत, उपरे आहोत, एकाकी आहोत या जाणिवा प्रखर होत जातात. 'कुठे गया, कुठे मक्का, हत्याकांड येथे फुका' हे जसे त्याला जाणवते, तसेच 'सत्तेचेच तूप, सत्तेचीच पोळी, मानव्याची होळी, भाजाया ती' हेही त्याला जाणवते. *शुभ्र खादीबुंद शेट, जया हिंसाधर्म-वीट, युद्ध-साहित्य-कंत्राट, घेण्या उभा* हे दृश्य तो पाहतो, आणि *आंधळा लक्तराभरणी चाचपड* हेही त्याला दिसते. हा संबंध समाजच सदसद्विवेकबुद्धिहीन आहे, त्याची निर्मितिक्षमता हानिकारक आहे, इथली शांतता युद्धाच्या धाकात वावरत असते. इथला विकास शक्यतांच्या दडपणुकीतून निर्माण झालेला आहे – असे हर्बर्ट मार्क्युज यांनी त्या समाजाचे वर्णन केलेले आहे तो समाज मर्ढेकरांच्या कवितेत मूर्त झाला आहे. मर्ढेकरांना या समाजात वावरणाऱ्या व्यक्तींविषयी आस्था आहे. ते या एकाकी, व्याधिग्रस्त लोकांची कविता लिहितात. त्यांच्या कवितेत आत्माविष्काराला अवकाश नाही. ही कविता आत्मकेंद्री नाही, पण व्यक्तिकेंद्री आहे. समाज असंख्य व्यक्तींचा मिळून बनलेला असतो, हे जीवारण्य आहे याचे पक्के भान त्यांना आहे. अनेक व्यक्तींचा चेहरा नसलेला गठ्ठा – मास सोसायटी – ही संकल्पना ते नाकारतात. कल्पनाप्रणाली अथवा तंत्रज्ञान यांनी निर्माण केलेल्या दहशतीच्या स्थितीतच असा गठ्ठा लोक, जन-सामान्य म्हणून ओळखला जात असतो याचा प्रत्यय त्यांना आलेला होता. व्यक्तींचे व्यक्तित्व पुसून टाक-णाऱ्या, समूह नावाचा बेढब गोळा तयार करणाऱ्या व्यवस्थेला त्यांनी नकार दिलेला होता. या व्यक्तींना शोषून टाकलेले आहे, इथल्या नरांना नरमेध धन्य वाटतो, इथे जगायची पण सक्ती आहे, मरायची पण सक्ती आहे, इथे मरण्यातच कशिदा काढणारा जगण्याचा सवदा आहे – ही स्थिती या कवितांमधून व्यक्त झालेली आहे.

मर्ढेकरांच्या कवितेतून आधुनिक मानवाची आत्मिक व्याधी व्यक्त झालेली आहे. त्यामुळे ती आधुनिकवादी कविता आहे. आधुनिकवादाचे हे महत्त्वाचे लक्षण आहे. त्यांच्या कवितेत भयाक्रांतता, आत्मिक एकाकीपण, परात्मताभाव, विफलता, भ्रमनिरास, इतिहासकथनांना नकार या परस्परांशी निगडित अशा गोष्टी आढळतात म्हणून ती आधुनिकवादी आहे. त्यांच्या कवितांच्या रचना-प्रक्रियेत संज्ञाप्रवाह, अभिजात साहित्यातील वचनांचा मुक्त उपयोग, आंतरसंहितात्मकता, स्वतंत्र, सुट्या वाक्यांची योजना, अवतरणांचा वापर, उपहास, उपरोध, वाक्प्रचारांची मोडतोड, तुटक वा त्रुटित कथने, भिन्न भिन्न निवेदन-दृष्टिकोण आढळतात म्हणून ती आधुनिक-वादी आहे. वसंत पाटणकरांनी (नवाक्षर दर्शन, जाने–फेब्रु–मार्च २००७) आधुनिकवादाची लक्षणे सांगताना खंडित, विघटित वास्तव, अमानवीकरण, व्यक्तित्वलोप, परात्मता, संवादशून्यता इत्यादींचा उल्लेख केलेला आहे. ही लक्षणे मर्ढेकरांच्या कवितेत आहेत असे मला दिसते. मर्ढेकरांच्या रचनाप्रक्रियेत कडवट भावनिक सूर आहे, विरोध, उपरोध, विरूपीकरण, संदर्भसंपृक्तता हे घटकही आहेत. उदाहरणासाठी मनास पडली जर खिंडारे यासारखी रचना घेतली तरी हे सर्व घटक या कवितेत उपस्थित आहेत असे दिसते. (भयाणतेच्या बुरुजावरूनी, येईल केव्हा शीळ अनामिक या ओळी वाचताना मला एडवर्ड मुंकच्या किंकाळी या चित्राची आठवण होते. भयाने विदीर्ण झालेला चेहरा आपल्यासमोर आहे, पण भीतीचे कारण मात्र दिसत नाही). आधुनिक युगाचा भय हादेखील

एक अविभाज्य घटक आहे. हे भय भौतिक आहे, आणि आत्मिकही आहे.



मर्ढेकरांचा 'संगीतक' विचार

– आचार्य अ. द. वेलणकर

विसाव्या शतकातला 'साहित्यविचार', विशेषत: शतकाच्या उत्तरार्धात, मर्ढेकरांच्या 'सौंदर्य आणि साहित्य'* या ग्रंथाने प्रभावित झाला होता. मर्ढेकरांच्या मृत्यूनंतर एका दशकाने त्यांचा ग्रंथ आमच्या हाती आला तरी आम्हाला मर्ढेकर समकालीनच वाटत राहिले. प्रभावित करत राहिले. नव्या सहस्रकाची काही पाने उलटली आणि मर्ढेकरांची जन्मशताब्दी येऊन ठेपली. जन्मशताब्दीच्या संदर्भात काही ठिकाणी मन:पूर्वक, तर काही ठिकाणी उपचार म्हणून मर्ढेकरांविषयी भाषणे–परिसंवाद-लेख अशी 'हलचल' मराठी साहित्यविश्वात सुरू झाली!

मी एकदोन ठिकाणी मर्ढेकरांच्या 'संगीतक' विचाराविषयी, आणि 'नटश्रेष्ठ आणि इतर संगीतिकां'विषयी बोललो. एका प्राध्यापक मित्राचा दूरध्वनी आला : "हा संगीतकावरचा लेख कोणत्या पुस्तकात आहे?" 'सौंदर्य आणि साहित्य' याच ग्रंथात 'साहित्य' विभागात हा लेख आहे, अशी माहिती मी पुरवल्यावर ती ऐकणाऱ्याला आश्चर्य व्यक्त केल्याशिवाय राहवले नाही! सदर व्यक्ती सत्तरीच्या जवळ पोचल्याने, असे घडले असेल असे मी मनाशी म्हणालो. पण मलाच ते पटेना. कारण हे प्राध्यापक मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र, आणि मर्ढेकरांची कविता या विषयांवर भाषणे देतात. लेख लिहितात. निवृत्तीनंतरही ते मर्ढेकर या विषयाच्या स्पर्शात आहेत! अभ्यासक साहित्य विभागातले पहिले चार लेख वाचल्यावर 'चला चढण संपली.' एवढेच न म्हणता, 'प्रवास संपला' असे मानतात, या बहुजन प्रवृत्तीतच उपरिसदृश प्रकारांचे बीज आहे. या बहुजनप्रवृत्तीला दोष देण्याचेही काही कारण नाही, कारण मर्ढेकरांचा सगळा महत्त्वाचा साहित्य-विचार चार लेखांमध्येच आलेला आहे.

'गाणी ऐकायला आवडतात' असा माफक संबंध ज्याचा 'संगीत' या विषयाशी आहे अशा वाचकाला 'संगीतक' हा लेख सहजासहजी वाचनीय वाटण्यासारखा नाही. 'आपला हा विषय नव्हे' असं म्हणत असा वाचक या लेखाकडे दुर्लक्ष करील. दुसरे महत्त्वाचे कारण म्हणजे या लेखाचा बाज आणि आकृतिबंध मर्ढेकरांच्या इतर लेखांसारखा नाही. एक प्रकारचे बौद्धिक समाधान प्राप्त करत, काहीतरी नवे गवसले असे वाटत, एकामागून एक सुघटित परिच्छेद वाचत पुढे जाण्याचे समाधान जसे मर्ढेकरांचे दुसरे काही लेख वाचतांना लाभते तसे इथे घडत नाही. निश्चित गंतव्याकडे वाटचाल करणारा हा लेख नाही.

१) "... संगीतक हा नाट्यप्रकार मुळातच अवास्तव आहे की नाही; संगीत, भाषा, अभिनय, रंगभूमी यांचे परस्परसंबंध एकमेकांना कितपत पोषक किंवा मादक होणे शक्य आहे; ह्या व एतदनुषंगिक अशा इतर प्रश्नांचा उहापोह करावयास हवा." (पृ. १७२)

२) ".... मराठी रंगभूमीवर नाट्याचे उज्ज्वल लोण पुनश्च केवळ गद्य नाटकापर्यंतही पोहोचविले जाईल खास." (पृ. १८२)

– असे दोन खुंट इथे गाडून उभे केलेले आहेत! परिच्छेदांचे खेळाडू कधी सरळ उठत धावतात, कधी डावीकडे वळतात, कधी उजवीकडे वळतात. सरळ धावतात किंवा वेलपत्ती काढतात. हा खेळ पाहताना वाचकरूपी प्रेक्षक एका चकव्यात अडकून पडतो.

मर्ढेकरांनी पाश्चात्त्य ऑपेरांचे काही उत्तम प्रयोग पाहिले नि ऐकले होते. मुंबई आकाशवाणीसाठी ध्वनिमुद्रित ऑपेरा मागवले होते. आपल्या सहकाऱ्यांच्या मदतीने संगीतिका सादर केल्या. संहिताअंगाने नव्हे, तर सांगीतिक अंगाने ते भारावून गेले होते. ऐनवेळी लेखकाकडून संहिता न आल्याने रेडियोच्या गरजेपोटी 'संगम' ही संगीतिका त्यांनी लिहिली. ध्वनिक्षेपणाच्या वेळी आधीच्या लेखकाचेच नाव उद्घोषित झाले याचा त्यांना राग आला होता. शंकरराव व्यास आणि दिनकरराव अमेंबल यांनी संगीत संयोजन करताना कराव्या लागलेल्या कसरती त्यांनी पाहिल्या होत्या. पेटी किंवा ऑर्गन यांच्या वापरा-

अनुक्रमणिका

वरील बंदीमुळे वेगवेगळ्या स्वरांचे तंबोरे जुळवून ठेवणे इ. प्रकार जिकीरीचे आहेत हे त्यांच्या लक्षात आले होते. भारतीय संगीतापेक्षा पाश्चात्त्य संगीत ऑपेराला अधिक सोयीस्कर आहे. विशेषतः विनोदनिर्मितीसाठी पाश्चात्त्य संगीत अधिक सक्षम आहे हे त्यांनी अनुभवले होते. वृंदगान, नोटेशनपद्धती, वाद्यमेळ हे पाश्चात्त्य संगीताचे बलस्थान होते. भारतीय संगीतात विशिष्ट राग आणि विशिष्ट रस यांचे साहचर्य पूर्वापार चालत आलेले असले, तरी वेगळ्या आणि तरल भावना अभिव्यक्त करायला भारतीय संगीत कितपत समर्थ आहे, याविषयी ते साशंक होते. रागांचे बंधन नसल्याने पाश्चात्त्य संगीत अधिक स्वतंत्र आहे असे त्यांचे मत बनले होते.

संगीतकाचा विचार करताना, 'एक खुरट्या आशयाचे कवित्व तरी, नाहीतर पांचट स्वरालापांचे गढूळ संगीत तरी', हा धोका दाराशी सदैव उभा असला तरी 'चांगला ऑपेरा' हा अनुभव मर्ढेकरांच्या गाठीशी होता. मराठी 'संगीत नाटकाचा' मात्र मर्ढेकरांना आलेला अनुभव वाईट होता. वाईट नाटकाचा 'चांगला' अनुभव कसा येईल? आणि मर्ढेकरांनी प्राधान्याने वाईट संगीत नाटके पाहिली होती! याचा एक परिणाम असा झाला, की 'ऑपेरा' वर लिहायला बसल्यावर 'नाट्य' आणि 'संगीत' या दोन्ही अंगांना कवेत घेणारी 'संगीत नाटक' ही पारिभाषिक, पारंपारिक संज्ञा त्यांना स्वीकारार्ह वाटेना, आणि त्यांनी 'ऑपेरा' साठी 'संगीतक' ही संज्ञा स्वीकारली!

'स्वयंवर' आणि 'एकच प्याला' ही 'नाटके' चांगली होती; पण 'संगीत नाटके' म्हणून वाईट होती! खाडिलकरांचे पदरचनाकौशल्य बेतास बात होते. ते मुळात प्रभावी, यशस्वी गद्य नाटककार. बालगंधर्व आपल्या नाटकात असावे, तर संगीत नाटक लिहिणे आले! भास्करबुवा बखल्यांनी अभिजात संगीताचा खजिना त्यांच्यापुढे रिता केला. सुरवातीच्या दोन तीन शब्दांपुरताच 'प्रसाद गुण' त्यांच्या रचनेत होता. मध्यलयीच्या चिजांच्या आकारात पदे बसवण्यामुळे शब्दरचना अधिकच गुदमरून गेली. पात्रानुकूल, रसानुकूल, अभिनयानुकूल, गद्याशी आंतरिक नाते सांगणारी – छे; फक्त गायनाला शब्द पुरवणारी ती शब्दरचना होती. 'संगीत नाटकात एखाद्या गायनाचार्याला वेठीला धरणे' – हे मर्ढेकरांचे उद्गार यातून आले. नाट्याचा महत्त्वाचा भाग प्रेक्षकांपर्यंत पोचवण्यासाठी नाट्याचार्यांनी 'गद्यानुकारा'चा मार्ग चोखाळला. गद्यात सांगायचे आणि तेच मग क्लिष्ट शब्दांसह रागदारीत ऐकवायचे, हा खाडिलकरी साचा पुढे सर्वांनीच वापरला. 'मधे मधे रागसंगीत ऐकवत, पदांची झुंबरे टांगायची' ही मर्ढेकरांची टीका यातून आली! यातूनही नाट्यनिष्ठ, नाट्यपोषक, नाट्यपूर्ण गायनाचा चमत्कार दाखवणारे बालगंधर्व म्हणूनच अजोड ठरले. 'गोविंदाग्रज' असूनही राम गणेश गडकऱ्यांनी 'एकच प्याला' लिहिताना त्या ओघात पदे रचली नाहीत! आपल्या गद्य संवादांखाली पेन्सिलीने खुणा करून ठेवल्या. गद्यातला तोच आशय वि. सी. गुर्जरांनी पदात आणला. ती पदे ऐकण्याचा आणि नाट्यप्रयोग पाहण्याचा योगही गडकऱ्यांच्या नशिबी नव्हता. वि. सी. गुर्जरांची पदे खाडिलकरांपेक्षा खूपच सुबोध आहेत हे मोकळ्या मनाने कुणीही मान्य करील. सुंदराबाईंनी पदांना चालीही सुरेख दिल्या.

चांगल्या वाईट संगीत नाटकांकडे काय, किंवा पाश्चात्त्य संगीतकांकडे काय, मर्ढेकर मुख्यतः सांगीतिक दृष्टीने पाहत होते. विविधता, आरंभापासून अंतापर्यंत व्यापून राहणे यातून निर्माण होणारा सांगीतिक भरगच्चपणा त्यांना संगीतकात दिसला होता, तो संगीत नाटकात कुठेही आढळेना. ठराविक रागदारीची कंठाळी आवर्तने त्यांना मोहवीत नव्हती. संगीत नाटकांमुळे रागदारी संगीत महाराष्ट्रात माजघरापर्यंत पोचले. अनेक रागांचा सर्वसामान्य रसिकांना तोंडदेखला का होईना, परिचय झाला. शास्त्रीय संगीताच्या रसिकांना आणि अभ्यासकांना ही मोठीच पर्वणी लाभली. त्याचवेळी नाटकाचे रसिक आणि अभ्यासक चिंतित झाले. कारण तथाकथित रागदारी संगीत आणि त्याचा ठराविक स्वरूपाचा आविष्कार यामुळे संगीत नाटक आणि खरे नाट्यसंगीत गुदमरून गेले. एकाची इष्टापत्ती ती दुसऱ्याची अक्षरशः आपत्ती ठरली.

खरे संगीत नाटक आणि खरे नाट्यसंगीत ज्यांनी प्रथम दिले त्या किर्लोस्कर आणि देवलांच्या संगीत नाटकांकडे पुरेसे लक्ष न दिल्यामुळे संगीत नाटकाविषयी जी अढी मर्ढेकरांच्या मनात पडली होती ती तशीच राहिली. मर्ढेकरांना हवी होती ती सांगीतिक विविधता आणि

संगीताचा भरगच्चपणा त्या नाटकांमध्ये होता. वाङ्मय अंगाने दोघांचीही नाट्यपदे सरस होती. नाट्यपद हा नाट्यसंकेत दोघांनीही नाट्यसमर्थपणे वापरला होता. शारदेच्या भूमिकेला न शोभणारी तान घेतल्यामुळे, प्रेक्षकांनी टाळ्या दिल्या तरी विंगेत गेल्यावर दिग्दर्शकाच्या हातची 'थापड' केशवराव भोसले यांसारख्या नटश्रेष्ठाला खावी लागली होती! ती परंपरा नीट जाणून न घेतल्यामुळे 'अरसिक किती हा शेला' म्हणणारी सुभद्रा कथानकाला ठिगळ लावते अशी कुचेष्टा मर्ढेकरांनी केली. साकी, दिंडी, श्लोक, कटाव, आर्या, स्त्रीगीते, एखाददुसरे रागदारी गीत, ही किर्लोस्करी नाट्यसंगीताची मराठमोळी विविधता एकीकडे, आणि शास्त्रीय चिजांच्या साच्यात ठाकूनठोकून केवळ गायनार्थ बसवलेली क्लिष्ट शब्दरचना दुसरीकडे – दोघांनाही एकाच मापाने जोखण्यात मर्ढेकरांनी काहीशी गल्लत केली आहे. त्यामुळे त्यांचा संगीतक विचार वाङ्मयअंगाने अपुरा पडला आहे. साहित्य–नाट्य–संगीत यांच्या सम्यक् दृष्टींची त्रिवेणी जिथे अपेक्षित आहे तिथे मुख्यत: संगीताचा पदर हाती घेऊन मर्ढेकर गुंता सोडवू पाहत आहेत. साहित्याचा, नाट्याचा पदर आता ते हाती घेतील असे वाटते न वाटते, तोच मर्ढेकर सांगीतिक दृष्टीलाच पुन्हा पुन्हा शरण जातात. 'नाट्य, चित्रपट आणि संगीत यांच्या त्रिकोणी पेचाला छेदून' जाण्याचे स्वप्न बोलून दाखवत ते लेख संपवतात! 'खरेखुरे मराठी नाटक गद्य नाटकाच्याच रूपाने भविष्यात अवतरेल' या खुंटावर सगळेच खेळाडू बाद होत गेल्यावर 'त्रिकोणी पेच' सुटेलच कसा? काव्यनाट्य, संगीत नाटक आणि संगीतक हे सगळेच प्रकार अवास्तव आहेत हे मनात कुठेतरी पक्के रूजलेले असल्याने सदर पेच निर्माण झाला आहे. "... हे सर्व प्रकार आपआपल्या वैशिष्ट्यानुसार आपापल्या परीने सारखेच श्रेष्ठ कलात्मक आहेत. त्यातील प्रत्येकाचे माहात्म्य स्वतंत्र, आकर्षण अवीट आणि कलास्वरूप चिरंतन आहे, आणि तसेच ते राहीलही." मर्ढेकरांच्या या खुलाशावर पूर्ण विश्वास ठेवणे, त्यांचे सगळे विवेचन वाचल्यावर कठीण आहे. संगीत नाटकावर कठोर टीका केल्यावर त्यांनी ही सारवासारवी केली आहे.

नाट्य, चित्रपट आणि संगीत यांचा त्रिकोणी पेच आहे तरी काय? याचा विचार करायला हवा. तथाकथित वास्तववादी दृष्टीने नाटक, चित्रपट या कलांचा विचार केला तर या दोन्हीत गाणी नसावी असे म्हणण्याकडे आपला कल होईल. मग या दोन्हीतली गाणी म्हणजे 'मधून मधून पेरलेले खडीसारखे दाणे', 'प्रेक्षकांना (भिन्न प्रकृतीच्या रंजक कलेच्या रूपाने) लाच देणे.' 'मधे-मधे नेत्रदीपक झुंबरे टांगणे' 'प्रेक्षकांना पारितोषिक देणे' असे आपण म्हणू. संगीतकातले संगीत हे मात्र असे दुय्यम नसून तो 'नजराणा' असतो. – असे म्हणणे म्हणजे पक्षपात करणे होय. मर्ढेकर संगीतकाचा तात्त्विक पातळीवर विचार करू पाहतात आणि संगीतनाटक किंवा काव्यनाट्य यांच्यावर मात्र 'व्यवहार पाहून' उसळतात. तो व्यवहारही सामग्र्याने पाहत नाहीत!

तात्त्विक दृष्ट्या पाहू जाता; संहिता, संगीत संयोजन, सर्व गीते यांचा परस्पर आंतरिक संबंध, त्यांची एकात्मता असली की संगीतकाचा सायुज्य आनंद निष्पन्न होतो – या विधानात 'संगीतकाचा' या शब्दाऐवजी, संगीत नाटकाचा/काव्यनाट्याचा/चित्रपटाचा हे शब्द वापरले की त्या त्या प्रकाराकडून ठेवल्या जाणाऱ्या सर्व सांगीतिक अपेक्षांचे तत्त्वत: यथायोग्य वर्णन केल्यासारखे होते!

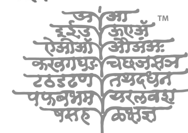
व्यावहारिक दृष्ट्या पाहू जाता; 'वाङ्मय विरूद्ध संगीत या सामान्यात संगीताने सहज जिंकले', तरी संगीतकाविषयी आपण सहानुभूती बाळगत असू, तर तेवढीच सहानुभूती संगीत नाटक, चित्रपट यांच्याविषयीही आपण बाळगायला हवी. पक्षपात होऊ नये. मुळात हा 'सामना' आहे असे म्हणत, 'वाङ्मय', 'संगीत' यांना शत्रू म्हणून एकमेकापुढे उभे करणे तात्त्विकदृष्ट्याही चूकच आहे. वाङ्मय आणि संगीत एकमेकांना सहकार्य करत श्रेष्ठ कलात्मक आनंदाची निर्मिती करतात हेच सत्य आहे. 'माणूस' या प्रभातच्या चित्रपटाचे उदाहरण घेऊ. 'आता कशाला उद्याची बात' हे एक साभिनय गीत आहे. नायिका गातांना नृत्यही करते. चित्रपटाचा विषय, नायिकेची स्वभावरेखा, आणि हे गाणे यात एक आंतरिक कलात्मक सुसंगती आहे. मराठी धृवपदाशेजारी बंगाली, गुजराथी आणि दाक्षिणात्य भाषांमधील कडवी आल्याने विनोद तर साधला जातोच, पण कोणतेच प्रादेशिक, भाषिक भेद 'माडी चढण्याच्या' षौकाच्या आड येत नाहीत,

हे सूचनही महत्त्वाचे आहे. याच चित्रपटाचा नायक पोलीस शिपाई असतो. नायक-नायिका यांचे मीलन होईल का? आणि नायकाची प्रेमळ देवभक्त सात्त्विक आई! तिचा-तिच्या देवाचा-कौल मिळेल का? नायिके-प्रमाणे प्रेक्षकही कातर झालेला असतो. देवापुढे बसून नायकाची आई एकतारीवर ललत रागातले एक भजन आळवते असे दृश्य आहे. या भजनाने संपूर्ण चित्रपटगृह कसे भारावून आणि भारून जाते ते प्रत्यक्षच अनुभवायला हवे. सुंदराबाईंनी आईची भूमिका केली आहे. ('एकच प्याला' नाटकातील पदांना चाली देणाऱ्या सुंदराबाई त्या याच!) – एकाच चित्रपटातल्या या दोन गाण्यांचा विचार केला तरी, निदान चित्रपट आणि संगीत, यांच्यापुरता काही पेच राह्यला नको! स्पष्ट कलात्मक उद्दिष्ट समोर असेल, आपल्या तंत्रावर आणि माध्यमावर हुकुमत असेल आणि कलावंत पूर्ण प्रामाणिक असेल, तर तो संगीताचा आणि संबंधित कलाकृतीच्या आशयाचा एकात्म अनुभव रसिकांना निश्चितच देऊ शकतो. वरीलपैकी पहिले गीत संवादपर, कलासंकेतपर आहे, तर दुसरे कथेतला एक तपशील आणि 'भजन' म्हणून आले आहे हेही लक्षणीय आहे.

'वाङ्मयात शब्दांची किंमत त्यातील अनुभवाचा आकार किती आणि कशारीतीने कोरीव आहे यावर अवलंबून आहे.' (पृ. १०५) हे खरेच आहे. प्रश्न असा आहे की संगीतकाची संहिता, काव्यनाट्याची आणि संगीत नाटकाची संहिता यांना आपण वाङ्मयकृती मानतो की नाही? संगीतकाच्या निर्मितीचा प्रारंभ असा वाङ्मय-कृतीतून होतो हे मर्ढेकर मान्य करतात : "भाषेच्या फांद्यांतून वाहणाऱ्या रसाळ काव्याच्या तालावर संगीताची भरगच्च स्वरपालवी खुलविली तरच संगीतकाच्या वृक्षाचा खरा डौल!" संगीत नाटकांचा विचार करताना मात्र मर्ढेकर सांगीतिक आविष्काराच्या पलीकडे जाऊन पदाचा-शब्दांचा-संहितेचा विचार करत नाहीत. अनेक नाटककार, नट आणि रसिक यांच्याप्रमाणेच मर्ढेकरही संगीत नाटका-तील पदांकडे, त्यातील शब्दांकडे, 'स्वर टांगण्यासाठीच्या खुंट्या' इतक्या वरवरच्या दृष्टीने पाहतात, याचे नवल वाटते. याबद्दलचा एक मजेशीर पुरावा इथे सादर करणे योग्य ठरेल. मर्ढेकरलिखित 'नटश्रेष्ठ' या नाटकाचा नायक एक प्रख्यात गायक नट आहे. मर्ढेकरांनी रंगमंच, त्यापुढील प्रेक्षक हे सारे पार्श्वभूमीला ठेवून 'ग्रीनरूम' स्टेजवर मांडली आहे. 'नाटकांतर्गत नाटकातील' नायकाचे गाणे आपणा प्रेक्षकांना ऐकू येते. वन्समोरचा ओरडा, टाळ्या, पुन्हा म्हटलेले गाणे, सारे ऐकू येते. नायक आपल्यापुढे येऊन गद्य संवाद बोलू लागतो. 'नाटकांतर्गत नाटकातून' त्याने एक्झिट घेणे, म्हणजे आपणा प्रेक्षकांसमोरच्या रंगमंचावर एन्ट्री घेणे होय. 'कसा झाला जयजयवंती?' 'जयजयवंती ऐकू येतो' 'आजचा जयजयवंती वेगळाच होता' अशा स्वरूपाचे उल्लेख संवादांमध्ये येतात. कोणते पद म्हटले, म्हणजे पदाचे शब्द काय होते, याचा काहीही उल्लेख नाटकात नाही. पद तर नाटकातले होते, आणि काहीच शब्द न वापरता पद म्हणून राग जयजयवंती तिथे गायला जातो का? असे गाणे शक्य आहे का? आपला नायक नाटकांतर्गत नाटकात पद रंगवून गातो - वन्समोर घेतो असे दाखवणारे मर्ढेकर नाट्यपदाचे शब्दच देत नाहीत, हे मोठे चमत्कारिक वाटते.

संगीत रंगभूमीच्या पुनरुज्जीवित कालखंडात सगळे लज्जा-संकोच फेकून देत, 'राग देस गातो आहे', 'राग पूर्वी म्हणत आहे' अशा रंगसूचना देणारे आणि नाट्य-संगीताऐवजी 'रागसंगीत' ऐकवणारे नाटककार पाहून एकेकाळी मला खरच 'राग' आला होता. आणि मर्ढेकरकृत वरच्यासारखा प्रकार पाहून, 'मर्ढेकर तुम्ही सुद्धा!' – असे म्हणणे भाग पडते आहे. मर्ढेकर 'सांगीतिक' दृष्टीनेच नाट्यपदाकडे पाहतात यासाठी हाही पुरावा देणे, पुरेसे ठरावे!

केवळ श्रुती संवेदनेवर आधारित अशा संगीतकलेला सर्वात नितळ कला म्हणून, आपल्या कलास्वरूपचिंतनात मर्ढेकरांनी वाङ्मयकलेला सर्वात खालच्या पायरीवर बसवले आहे. वाङ्मयकृतीत संवेदना नसतात, तर संवेदनाप्रतिमा असतात. वाङ्मयकृती प्रत्यक्ष सांवेदनिक अनुभव देऊ शकत नाही. ही त्रुटी भरून काढण्याची संधी वाङ्मयकलेला नाट्यवाङ्मयाच्या रूपाने लाभते. नाटक हे दृश्य आणि श्राव्य असे काव्य असते. काव्यातली पात्रसृष्टी नाटकात डोळ्यांनी पाहता येते. त्यांचे बोलणे आणि गाणे कानांनी ऐकता येते. म्हणून नाट्याला 'चाक्षुष ऋतु' असेही म्हटले गेले आहे.





प्राचीन संस्कृत नाटक हे 'संगीत नाटक'च होते. म्हणजे गद्यपद्यामिश्रित नाटक होते. दोन हजार वर्षांपूर्वीच्या भरतमुनींनी रचलेल्या नाट्यशास्त्रात नाटकातील संगीतावर, त्यातील धृवांवर एक पूर्ण अध्याय लिहिलेला आहे. भरतमुनी नाटकात संगीत योजण्यावर भर देतात.

गीते प्रयत्नः प्रथमं तु कार्यः
शय्याहि नाट्यस्य वदन्ति गीतम्।
गीते च वाद्ये च हि संप्रयुक्तो
नाट्यप्रयोगो न विपत्तिमेति।।

नाट्य सादर करताना गीतसंबंधी प्रयत्न प्रथम–अग्रक्रमाने करावा. गीत ही नाट्याची शय्या – आधारभूमी आहे. गीत आणि वाद्य यांनी प्रयुक्त झालेल्या नाट्यप्रयोगात काही विपत्ती, विघ्न येत नाही.

– मराठी संगीत रंगभूमीच्या संदर्भात मात्र गीतयोजनेमुळेच नाट्यप्रयोगांमध्ये आणि अंतिमतः नाट्यकलेच्याच अस्तित्वाच्या बाबतीत विघ्नेच विघ्ने आली. असे होण्याचे कारण रसानुकूल माफक गाणे, आणि गातच बसणे, वन्समोर घेत पुन्हा पुन्हा गाणे, यातला भेद राखला गेला नाही. त्यामुळे रागदारीसंगीत पुरेसे बदनाम झाले, नाटक आणि संगीत यांची कायमची फारकत करायला आपण सरसावलो. त्याहून वाईट गोष्ट अशी झाली की संगीतकलेच्या स्वरूपाविषयी आणि प्रयोजनाविषयी काही चुकीचे ग्रह अभ्यासकांच्या मनात कायम ठाण मांडून बसले.

मर्ढेकरांच्या कलामीमांसेने हा तिढा सुटणे आणखी कठीण करून ठेवले.. "संवेदनांचा अनुभव फक्त त्या संवेदनांच्या गुणांचे आकलन करण्यापुरताच मर्यादित राहू शकेल काय? – असा प्रश्न उपस्थित होतो. या प्रश्नाला 'होय' असेच निःसंदेह आणि निस्संदिग्ध उत्तर दिले पाहिजे. इतकेच नव्हे तर यापुढे जाऊन असे म्हटले पाहिजे की, ज्या प्रमाणात संवेदनांची अर्थसूचकता अधिक त्या प्रमाणात त्यांच्या गुणांचे आकलन कमी." (पृ. २६) मर्ढेकरांचे हे ठाम प्रतिपादन अक्षरशः खरे मानल्यामुळे गंगाधर गाडगीळांना सं. सौभद्र, स्वयंवर आणि मानापमान या तीन नाटकांवर लिहितांना ज्या कसरती कराव्या लागल्या आहेत, त्या जिज्ञासूंनी मुळातूनच वाचाव्यात अशी सूचना मी करीन.

आपण फक्त श्रुतीसंवेदनेपुरता आणि संगीतकलेचा थोडा विचार करू. श्रुतीसंवेदनेच्या फक्त गुणांचे आकलन करण्यापुरता आपला अनुभव मर्यादित राहू शकेल; पण राहत नाही. राहत नाही हे वैश्विक–सर्वांच्या अनुभवाला येणारे सत्य आहे, तर विशिष्ट कलेच्या विशिष्ट संदर्भात, विशिष्ट रसिकांना, विशिष्ट काळापुरता 'राहू शकेल' हा अपवाद आहे!

संगीतेतर – उदा. भाषिक, आणि सांगीतिक, अशा दोन्ही मानवी मौखिक ध्वनींचा येथे थोडा विचार करावा लागेल.

तान्हे मूल मोठे होण्याच्या प्रक्रियेत आ–उ–ई इत्यादी भाषिक स्वरांचा हळूहळू उच्चार करू लागते. त्याने कोणत्याच आई–बापांचे समाधान होत नाही. दोन स्वर एकत्र येऊन 'आई' हा शब्द उच्चार लागताच सगळे आनंदित होतात. आनंदाचे ब्रह्मांडच त्या एका अर्थपूर्ण उच्चाराने आईला प्राप्त होते. 'उच्चारणात कमीतकमी अडथळा – स्वर.' पुढे जीभ, दात, टाळू, ओठ यांचा विकास होत जातो, उच्चारणात नवे नवे अडथळे निर्माण करता येऊ लागतात. व्यंजनांचा उच्चार करता येऊ लागतो. बाबा, मामा, काका, आबा, दादा असे अनेक अर्थपूर्ण उच्चार ऐकून 'ही/हा आता बोलू लागला' असे म्हटले जाते. या भाषिक उच्चाराचेही 'सांगीतिक नोटेशन' करणे शक्य आहे. (शास्त्रीय संगीत वेगळे, आणि संगीताचे शास्त्र वेगळे) व्यंजन > शब्द > अर्थ, स्वर आणि अर्थ हे साहचर्य अनुभवसिद्धच आहे.

आता सांगीतिक स्वरांचा विचार करू. मधल्या काही वर्षात असे म्हटल्या गेले की संगीतकलेत शब्दांना काडीचेही महत्त्व नाही. ख्यालाच्या शब्दांची ऐसीतैसी करणारे गायक, चीज अर्धवट म्हणून सोडून देणारे गायक, आणि काही संगीतसमीक्षक यांनीच असा अपप्रचार केला होता. संगीतकलेचा अधिक सुजाणपणे विचार करणारे गायक आणि समीक्षक संगीतातील शब्दोच्चारणाचे महत्त्व मान्य करू लागले. शब्द, त्याचा भाषिक उच्चार, आणि त्याच्या शेजारी त्या शब्दाच्या सांगीतिक उच्चारांच्या अनेक शक्यता दर्शवून गायन खुलवणारे गायक आणि गायिका, आणि याची नोंद घेणारे समीक्षक, यांनी "शास्त्रीय संगीतात शब्दांना काहीच किंमत नसते" हा समज गेल्या ३०–४० वर्षात विशेषत्वे दूर सारला आहे. गानसरस्वती

अनुक्रमणिका

किशोरी आमोणकर यांनी तर स्वरांचीही भाषा असते. या भाषेतून भाव प्रगटतो, रागसादरीकरणातून रसाविष्कार साधला जातो, असे सांगत, आणि त्याप्रकारे गाऊन दाखवत रागगायनालाच एक वेगळे परिणाम प्राप्त करून दिले आहे. तरीही क्षणभर मान्य करू की थोडे शास्त्रीय गायन, तराणा आणि वाद्यसंगीत यात शब्द अर्थ याची मातब्बरी नाही. संगीताचे रसिकही केवळ वाद्यसंगीत ऐकून संतुष्ट होतात का? केवळ वाद्यसंगीत ऐकू लागलो तर सामान्य रसिकाला लवकरच कंटाळा येतो. त्यातही गंमत म्हणजे 'गायकी अंगाने' वाद्यसंगीत सादर करणाऱ्या कलावंतालाच रसिकाची जास्त दाद मिळते. प्रभाकर जोग यांचे व्हायोलीन हे 'गाणारे व्हायोलीन' आहे असे रसिक मान्य करतात. 'विशुद्ध स्वरसंगीत' याचा प्रांत फारच छोटा असून, सांगीतिक उच्चारण > शब्द > अर्थ अशा साहचर्याचा प्रांत मात्र विशाल आहे. – आ–उ करणारे मूल आई–बाबा–मामा म्हणायला लागल्यावर जसे आपण आनंदित होतो, तसेच आ–ऊ– नोम थोम करणारा गायक 'बलमा मोरा ....' वगैरे शब्द घेऊन गाऊ लागला की रसिक खरे डोलायला लागतात!

'विशुद्ध स्वरसंगीत' याचा इतिहास फारतर चार-पाचशे वर्षांचा आहे आणि भावव्यंजक, रसव्यंजक संगीताचा इतिहास किमान दोन हजार वर्षांचा आहे. या मिश्र संगीताची मोहिनी पाहिली, त्याचा अनेकांनी कलात्मकपणे केलेला उपयोग पाहिला की 'नाटक, चित्रपट आणि संगीत' हा त्रिकोणी पेच, पेच राहत नाही. 'योजकस्तत्र दुर्लभ:'

मर्ढेकरांनी कधीकाळी मुंबई आकाशवाणीवरून ज्या संगीतिका सादर केल्या त्यांची ध्वनिमुद्रणे खरे तर अभ्यासकांना उपलब्ध व्हायला हवीत. त्यामुळे संगम, औक्षण, बदकांचे गुपित इ. कृतींचा अधिक चांगला आस्वाद आपण घेऊ शकू. आज पु. ल. देशपांड्यांच्या विनोदी संगीतिकेचे वाङ्मयरूप आपल्याला उपलब्ध आहे आणि तिची ध्वनीचित्रफीतही! विनोदी संगीतिका सादर करण्यातल्या अडचणींवर पु. लं.नी सहज मात केली आहे. एका शब्दात, एका ओळीत, होणारा भावबदल त्यांनी मुद्राभिनय, स्वरबदल करून व्यक्त केला आहे. साधारण असाच प्रश्न 'बदकांचे गुपित' या संगीतिकेच्या संदर्भात निर्माण होतो. पु. लं. सारख्याच एखाद्या सव्यसाची कलावंताने या विनोदी संगीतिकेचे आव्हान पेलायला हवे. जुने ध्वनिमुद्रण उपलब्ध न का होवो, नवा स्वरसाज चढवून 'बदकांचे गुपित' सादर व्हायला हवे. वाङ्मयाची आधारभूमी कायम राहते. तिच्यावर स्वरांच्या वेगवेगळ्या आविष्कृती साधता येतात हा पूर्वानुभव आपल्या गाठीशी आहेच.

संगीतक/संगीतिका – सांगीतिक आविष्कार क्र. १; क्र. २; क्र. ३ असे कल्पिणे सहज शक्य आहे. (केवळ प्रवृत्तीचे उदाहरण म्हणून देवदास क्र. १; क्र. २; क्र. ३ या चित्रपटाकडे निर्देश करता येईल.) मराठी संतांच्या अभंगांचेच उदाहरण घेऊया. वारकऱ्यांची परंपरा शेकडो वर्षे निरनिराळ्या रागात आणि तालांच्या वजनात संतांचे अभंग गात आली आहे. श्रीनिवास खळ्यांनी एखाद्या अभंगाला उत्तम चाल लावली, तरी इतर चालीत गायल्या जाण्याच्या त्या अभंगाच्या शक्यता संपुष्टात येत नाहीत! पूर्ण महाराष्ट्रात गाजलेला भीमसेन जोशींचा एखादा अभंग वेगळ्या चालीत, वेगळ्या लयीत म्हणण्याचे किशोरी आमोणकरांचे स्वातंत्र्य अबाधित राहते. एकीकडे वाङ्मयकृती, प्रस्तुत अभंग, याचे सामर्थ्य जसे मोठे, तसेच सात आणि पाच मिळून बारा स्वरांमधून शेकडो, हजारो चाली प्रसवणाऱ्या संगीतकलेचेही सामर्थ्य अफाट. आरती प्रभूंच्या अनेक सुंदर कविता, सुरेश भटांच्या गझला संगीतकलेने मराठी मनामनापर्यंत पोचवल्या या वस्तूस्थितीपासून आपण काही शिकलो नाही, आपल्या कलाजाणीवा खुरटलेल्याच राहिल्या, तर आपल्यासारखे करंटे आपणच असू.

मुद्दा एवढाच आहे की मर्ढेकरांच्या संगीतिकांचे जमल्यास जुने, तसे न साधल्यास नवे सांगीतिक आविष्कार रसिकांना उपलब्ध व्हावेत. मग कदाचित 'बदकांचे गुपित' ही एखादीच संगीतिका पूर्ण गुणांनी उत्तीर्ण होईल, आणि 'कर्ण', 'संगम', 'औक्षण' यांचे अतिसामान्यपण अधोरेखित होईल.

– 'संगीतक' हा मर्ढेकरांचा लेख एप्रिल १९४७ मध्ये प्रकाशित झाला होता. त्या काळात संगीत नाटकांची स्थिती काय होती आणि नाट्यसमीक्षा कशी अंधारात चाचपडत होती, हे लक्षात घेतले की मर्ढेकरांनी प्रस्तुत

प्रश्नाकडे किती गंभीर लक्ष पुरवले ते ध्यानात येते. साहित्य, नाट्य आणि संगीत या तीनही कलांचे सम्यक् ज्ञान आणि भान असल्याशिवाय, उच्च कलामूल्यांची चाड असल्याशिवाय प्रस्तुतसारख्या विषयाच्या वाटेला कोणी सहजासहजी जाणारच नाही. ह. रा. महाजनी, केशवराव भोळे, पु. ल. देशपांडे अशी काही मोजकी नावे सोडली तर प्रस्तुत प्रश्नाचा नीटसा बोधही फारसा कोणाला झालेला दिसत नाही आणि आचही लागलेली दिसत नाही. हो, के. नारायण काळे यांचे नाव मी विसरलोच होतो. आणखी दोनचार नावे फारतर या यादीत जोडता येतील. यावरूनच मर्ढेकरांच्या लेखाचे महत्त्व ध्यानात येते.

या लेखात मर्ढेकरांची मांडलेल्या सर्व मुद्यांचे माझ्या-पुरते नीट आकलन करून घेण्याचा प्रयत्न मी माझ्या अल्पमतीनुसार केला आहे. मर्ढेकर जन्मशताब्दीच्या निमित्ताने 'संगीतक' या लेखाचे पुनरावलोकन करता आले. काही मुद्यांचा पुनर्विचार करता आला याचे मला समाधान वाटते. मर्ढेकरांच्या हातातल्या कॅमेऱ्याने, त्यांनी मांडलेला खो–खोचा खेळ मी पाहिला. चकवा अनुभवला. मग थोडा मैदानाबाहेर उभा राहिलो. या दूरस्थ अवलोकनात काही नव्या गोष्टी ध्यानात आल्या, त्यांची नोंद करण्या-साठीच हा लेखनप्रपंच. दृष्टांत थोडा ताणायचे ठरवले तर आणखी असेही म्हणता येईल की मर्ढेकरांनी 'खो' देऊन पुढच्या पिढीच्या अभ्यासकांना 'बसल्याचे उठते' केले आहे. धाव घेता घेता बाद होणे टाळून योग्य दिशेने ते पावले टाकतील तर काव्यनाट्य, संगीतनाटक, संगीतिका आणि संगीतक यांचा स्वरूपबोध त्यांना झाल्या-शिवाय राहणार नाही.

टीप :–

- सौंदर्य आणि साहित्य मौज प्रकाशन गृह मुंबई; दु. आ. ३० ऑक्टोबर १९६०.



आम्ही ज्ञानवंत

आम्ही ज्ञानवंत भागलो । ना पश्चात्तापे पोळलों;
नाही कधी हळहळलों । परदु:खें ॥

वेचिलें ज्ञान कण कण । जैसे कीं वालुका-गण;
झालों कोरडे पाषाण । बुद्धिरूपी ॥

– मर्ढेकर

मर्ढेकरांचे कथात्मक साहित्य

- प्रा. डॉ. रोहिणी तुकदेव

मर्ढेकरांनी आपल्या कविता – कादंबरी या सारख्या लेखनामागील प्रेरणा स्पष्ट केल्या आहेत. 'मनुष्याच्या मनातील विलक्षण गुंतागुंतीच्या घडामोडी, विश्वाच्या अफाट पसाऱ्यातील व्यक्तिजीवनाची क्षुद्रता आणि असहाय्यता, समूहांची स्थित्यंतरे–त्यांचा अफाट व्याप आणि आंधळा व्यवहार पण अशा केविलवाण्या जीवनातही दिसणारा पीळ किंवा कणखरपणा' या गोष्टी मर्ढेकरांना प्रभावित करतात. तत्संबंधित जो आशय जमा होतो 'त्याने पापणीची कड किंचित् ओलसर झालीशी भासते; अन् वाटतं की हा आशय शब्दात लिहावा.'[१] विश्वाच्या पसाऱ्याच्या आणि धबडग्याच्या तुलनेत अत्यंत क्षुद्र आणि दुबळा जीव; मात्र त्याची जगण्याची जिद्द अफाट या विरोधाने, कोड्याने अनेक तत्त्वज्ञांना, विचारवंतांना आणि कलावंतांना स्तिमित आणि स्तंभित केले आहे. 'ईश्वराची करणी' असे श्रद्धाशील उत्तर देणारी भक्तीची वाट सोडून अन्य वाटा जवळ करणाऱ्यांनी तत्त्वज्ञानाच्या शाखांची वा कलाप्रकारांची निर्मिती केली आहे. मर्ढेकरांच्या कथात्मक साहित्याची निर्मिती हा या वाटेवरचा अपुरा प्रवास आहे.

विसाव्या शतकाच्या प्रथमार्धातील मराठी माणूस मर्ढेकरांच्या कथात्मक साहित्याच्या केंद्रस्थानी आहे. पोटापुरते मिळविण्यासाठी कष्ट करणारा, अगदी माफक अपेक्षा असणारा, साध्यासुध्या गोष्टींत सुख मानणारा आणि अगदी लहान स्वप्ने बाळगणारा हा सर्वसाधारण माणूस आहे. त्यांच्या 'गणपत वाण्या' सारखा. गणपत वाण्याने रहात्या घरावर माडी बांधण्याचे स्वप्न बघितले. ते बघत–बघत, बिडी पिता–पिताना तो मरून गेला. 'एक मागता डोळे दोन, देव देतसे जन्मांधाला' असे लिहून मर्ढेकर या सामान्य माणसाची उग्र–भयंकर शोकांतिका अधोरेखित करतात. या जगात सर्वसामान्य माणसाची साधी–सुधी स्वप्ने का पूर्ण होऊ नयेत? असा हा म्हटलं तर अगदी सोपा–साधा प्रश्न आहे. हाच प्रश्न मर्ढेकरांच्या कथात्मक साहित्याच्या केंद्रस्थानी आहे. त्याचे उत्तर ते बाहेरच्या बिकट परिस्थितीत, वास्तवात शोधण्याचा प्रयत्न करतात. ज्याच्यावर त्याचे नियंत्रण नाही असे बाह्य वास्तव, अशी परिस्थिती सामान्य माणसाच्या नकळत त्याच्या जीवनात प्रवेश करते आणि जीवनाची लय बदलून, बिघडून जाते. या बदलाचे बिघाडाचे चित्रण 'रात्रीचा दिवस', 'तांबडी माती' व 'पाणी' या साहित्यकृतींत आहे.

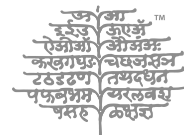
'रात्रीचा दिवस' व 'तांबडी माती' या दीर्घकथा आहेत तर; 'पाणी' ही कादंबरी आहे. 'तांबडी माती' आणि 'पाणी' या दोहोंपेक्षा 'रात्रीचा दिवस'चे रूप वेगळे आहे. मर्ढेकरांनी 'प्रयोग' म्हणून ते केले आहे. 'दिक्पाल' या मुंबईतील एका दैनिकाच्या उपसंपादकाच्या प्रकट, अर्धप्रकट व अप्रकट मनातील संज्ञाप्रवाहाचा वेध घेण्याचा प्रयत्न या दीर्घकथेत आहे. साहजिकच, त्याला कथानक नाही. परंतु, कथानक नसले तरी, कथा घडते त्या काळातील बाह्य परिस्थितीचा दबाव, काच आणि त्यामुळे व्यक्तीच्या स्वाभाविक जाणिवांची होणारी कोंडी, परवड यांचे संसूचन 'रात्रीचा दिवस' मध्ये निश्चितपणे होते. इत्यर्थ हा, की या प्रयोगातही, बाह्य वास्तवाचा व्यक्तिजीवनावरील प्रभाव आणि परिणाम हे निर्मितिसूत्र आहे.

'रात्रीचा दिवस', 'तांबडी माती', 'पाणी' या तीनही साहित्यकृतींमधील घटना घडतात तो काळ दोन महायुद्धांच्या दरम्यानचा आहे. सन १९२९ ते १९३३ या काळात मर्ढेकरांचे वास्तव्य इंग्लंडमध्ये होते. लंडनच्या किंग्ज कॉलेजमध्ये ते आय्. सी. एस्. परीक्षेचा अभ्यास करीत होते.[२] यंत्रसंस्कृतीने इंग्लंडच्या जीवनात घडविलेले बदल आणि पहिल्या महायुद्धाचे धगधगीत उद्ध्वस्तपण त्यांनी जवळून पाहिले. तेथील आर्थिक मंदी, बेकारी यामुळे बिकट झालेले तिथले जीवन त्यांनी पाहिले. भारतात परत आल्यावर इंग्लंडमधील परिस्थितीचा केवळ प्रभाव इथल्या जीवनावर आहे असे नाही तर; तिथल्यापेक्षा

अनंत पटीने इथले दारिद्र्य आणि बकालपण वाढणार आहे, याची त्यांना कल्पना आली असणार. दुसऱ्या महायुद्धाच्या काळात ते भारतातच होते. वृत्तपत्रात नोकरी करणाऱ्या माणसाला अशा घडामोडींची भीषणता पटविणारी माहिती अगदी सहज, कामाचा भाग म्हणूनच कळत असते. महायुद्धाने मानवीसमूहाची किती हानी झाले याची माहिती खरोखर छाती दडपून टाकते. 'पहिल्या महायुद्धात सुमारे एक कोटी सैनिक, वैमानिक किंवा नाविक मरण पावले. आणखी सुमारे एक कोटी नागरिक युद्धात बळी पडले. आणखी सुमारे दोन कोटी माणसे या महायुद्धात जखमी झाली. तर महायुद्धामुळे उपासमार होऊन किंवा रोगराईत जगभर आणखी दोन कोटी लोक मृत्युमुखी पडले. याप्रमाणे पहिल्या महायुद्धाच्या बळींचा हिशेब चार कोटी माणसांचा मृत्यू आणि दोन कोटी जखमी किंवा अपंग असा आहे. ... दुसऱ्या महायुद्धात पन्नास ते साठ लाख ज्यूंचे हिटलरच्या कॉन्सेंट्रेशन कँपांमध्ये शिरकाण करण्यात आले. सुमारे दीड कोटी रशियन मृत किंवा बेपत्ता झाले. सुमारे तीस लाख जर्मन, वीस लाख चिनी, दहा लाख जपानी, चार लाख ब्रिटिश आणि ब्रिटिश साम्राज्यातले इतर दीड लाख आणि तीन लाख अमेरिकन व अडीच लाख फ्रेंच यात बळी गेले.'[३] ब्रिटिश साम्राज्याच्या अंकित असल्यामुळे या संहाराचे लोण भारतात आणि म्हणून महाराष्ट्रात आले. तो काळ मर्ढेकरांच्या कथात्मक साहित्याचा कथनकाळ आहे. या बाह्यपरिस्थितीचे व काळाचे कोणते भान या साहित्यकृती देतात ते आपण पाहू –

१. यंत्रप्रधान आधुनिक संस्कृतीचा प्रभाव – युरोपात औद्योगिक क्रांतीमुळे निर्माण झालेली भांडवलशाही यंत्रप्रधान आधुनिक संस्कृती आपण साम्राज्यसत्तेचे अंकित असल्यामुळे इथे घुसली. त्याचे जीवनाच्या दृष्य भागावर परिणाम झालेच पण, माणसांच्या मनाच्या अर्धप्रकट व अप्रकट संज्ञेचाही ती भाग बनली याचे भान 'रात्रीचा दिवस' ही दीर्घकथा देते. आरंभ आणि अखेर नसलेल्या काळ आणि अवकाशातील मनाची स्पंदने टिपणाऱ्या या कथेचा नायक स्वप्नात 'यंत्रनगरीत' जातो. तिथे घरांना फक्त नंबर्स असतात आणि सर्व व्यवहार यंत्रेच करीत असतात. तीन वेळा घंटा वाजविल्यावर तिथल्या एका घराचे दार उघडते. उघडणारी व्यक्ती त्या प्रांताच्या अधिकाऱ्याची मुलगी निशारिनी असते. ती म्हणते, 'हल्लो! नमस्कार – माझं नाव निशारिनी; पण तुम्ही मला हरिणी म्हटलं तरी चालेल.' यावर दिक्पाल तिला विचारतो, "निशारिनी, अगोदर तू यंत्राची बाहुली आणि उत्पादनसाधनातलं एक चक्र आहेस की जिवंत हाडामासांची बाई, खरीखुरी बाई आहेस, ते अगोदर सांग." यावर 'मी बोलत्ये आहे यावरून काय ते समज' असे ती म्हणते, पण दिक्पाल ते मान्य करीत नाही. या यंत्रनगरीत कानांवरचा आणि डोळ्यांवरचा आपला विश्वास उडाल्याचे सांगून माणसं कोणती आणि यंत्र कोणती हे कळण्यात घोटाळा होत असल्याचे सांगतो. त्यावर निशारिनी स्पष्ट करते की, या शहरातले सर्व व्यवहार यांत्रिक पद्धतीनं चालतात. ही सगळी यंत्र आपापली कामं अगदी बिनबोभाट सुरळीतपणे करतात पण स्वयंस्फूर्त अशी कुठलीही क्रिया त्यांच्या हातून होणार नाही. आणि तेवढ्यावरून तुला आता या शहरातली यंत्र कोणती आणि माणसं कोणती हे ओळखता येईल. आपण यंत्र नाही हे पटवून देण्यासाठी ती त्याला एक चुंबन देते. दिक्पालच्या स्वप्नाचा हा भाग आपल्याला कोणते भान देतो? दिक्पाल काम करीत असलेल्या वृत्तपत्राच्या संपादकाच्या मुलीबद्दल – हरिणीबद्दल त्याला आकर्षण वाटत असते. बाब मामुली परिचयाच्या पुढे गेलेली नसली तरी; त्या मुलीच्या आकर्षणाने याच्या मनाच्या अर्धप्रकट स्तरात अवकाश निर्माण केलेला असतो. पण यापेक्षा, गंभीर बाब ही की, दिक्पालला ती यंत्राची बाहुली आणि उत्पादनसाधनातलं एक चक्र असल्याची शंका येते. हाडामासांचं माणूसपण जाऊन केवळ यांत्रिक प्रतिक्रिया देणाऱ्या निर्जीव कामजीवनाची, सजीवांच्या संदर्भातील सर्वाधिक भणंग जीवनाची भीती दिक्पालच्या अंतर्मनात घर करते. स्वप्नच असल्यामुळे दिक्पालला स्वयंस्फूर्त चुंबनाचं बक्षिस मिळतं ही गोष्ट अलाहिदा.

लंडनला गेल्यावर तिथून मर्ढेकरांनी आपल्या वडिलांना लिहिलेल्या पत्रातील हळवा, भावुक स्वर पाहिला[४] आणि त्यांच्या कथानायकाची सारे जीवन यंत्रमय होऊ लागल्यामुळे होणारी भयचकितता पाहिली की किती थोड्या कालावकाशात औद्योगिक विकासाच्या,





यंत्रयुगाच्या दाबाने धाक निर्माण केला होता याची कल्पना येते. या कथेत जो वर्णिला आहे, तो सर्व दिक्पालच्या संज्ञाप्रवाहाचा भाग आहे. तो तुटक, कधी संदर्भहीन तर कधी भाषेतील तर्कहीनता प्रकट करण्यासाठी शब्दांच्या अक्षरांच्या उलटा–पालटीने युक्त अशा रचनेतून व्यक्त झाला आहे. त्यामुळे त्याचा सलग आणि उत्कट परिणाम होत नाही.

यंत्रसंस्कृतीच्या आघातामुळे इथल्या ग्रामसंस्कृतीची जी परवड झाली तिचे आणि अशा स्थित्यंतरातून जात असतानाही चिवटपणे झगडणाऱ्या इथल्या माणसांच्या वृत्तीचे चित्रण मर्ढेकरांच्या 'पाणी' कादंबरीत आहे. पहिल्या महायुद्धानंतरच्या काळात 'पाणी' कादंबरीतील भगतपूर हळूहळू बदलू लागते. गावात 'पालघर मोटार सर्व्हिस' येते. चार कोसांवर साखर कारखाना सुरू होतो. गुलाब वाण्याच्या दुकानात 'सिगरेट' दिसू लागते आणि कोपऱ्यात सायकल उभी राहू लागते. भगतपूरचे तरुण जिल्ह्याच्या गावी जाऊन सिनेमा पाहाण्याच्या गोष्टी करू लागतात. त्यांच्या बोलण्यात इंग्रजी शब्द डोकावू लागतात. अधून-मधून 'विलेक्शन'ची भाषा सुरू होते. या व असल्या बदलांबरोबरच तिरंगी निशाण, चरखा आणि खादीही भगतपूरमध्ये येऊन पोहोचते. या बदलाला स्वाभाविक-पणाने पत्करून भगतपूरमधील जीवन आपल्या शैलीत सुखेनैव चालू असते; पण त्याच वेळी औद्योगिक संस्कृतीचे केंद्र बनलेल्या मुंबईत 'मराठा हायड्रोलेक्ट्रिक्स' या कंपनीने नेमलेल्या समितीची एक बैठक भरते. भगतपूरला धरण बांधून वीजनिर्मिती करण्याचा प्रकल्प फायदेशीर होईल का, ह्यासंबंधी विचार करण्यासाठी ही बैठक आयोजित केलेली असते. प्रकल्प फायदेशीर होईल अशी खात्री पटल्यावर, कमीत कमी दरात जमीन विकत घेण्याचा प्रयत्न करण्याचे ठरते आणि जाहिरातीच्या माध्यमातून या प्रकल्पामुळे सर्वच लोकांना वैयक्तिक व कौटुंबिक पातळीवरील सुखसोयींची लयलूट अनुभवाला येईल याचे सुंदर चित्र जनतेपुढे उभे केले जाते. भांडवल-शाही, आधुनिक विचाराची दृष्टी अशी भगतपूरकडे वळते. प्रकल्पाला सरकारची मान्यता मिळताच भगत-पूरच्या आणि त्याच्या आसपासच्या खेड्यातल्या शेत-कऱ्यांना नोटिशी मिळतात. जमीन सोडून जाण्याच्या कल्पनेने शेतकरी भिऊन-भांबावून जातात. मुंबईला कारखान्यात काम करणारा धोंडू गोंधळी मुद्दाम गावी परत येतो आणि गावकऱ्यांची समजूत घालतो. गावातला तरुण शामराव शेवटचा उपाय म्हणून सत्याग्रह करतो पण त्यामुळे धरणासाठी जमिनी देण्या–घेण्याच्या निर्णयात कोणताच फरक पडत नाही. धोंडू तेवढा प्राणाला मुकतो.

सत्याग्रह अथवा धोंडूचे प्राणाला मुकणे याचे प्रत्यक्ष चित्रण कादंबरीत नाही. अगदी जाताजाता, दोन ओळींचे निवेदन करून निवेदक कथानक पुढे सरकवतो. धरणा-विरुद्ध आंदोलन मावळी शेतकऱ्यांनी टाटाच्या धरणाविरूद्ध केले. सेनापती बापट, विनायकराव भुस्कुटे यांनी त्याचे नेतृत्व केले. या लढ्यात धरणाच्या विस्थापन--पुनर्वसनाचा मुद्दा तर प्रमुख होताच, याशिवाय, शेतकऱ्यांना विस्थापित का करायचे असा प्रश्न उपस्थित करून धरणाच्या लाभाचा दावा खोडून काढला होता.[५] आंदोलन झाले आणि धरणही झाले. पुढील काळातही आंदोलनांना पचवून अनेक धरणे झाली. सरदार सरोवराविरुद्ध आदि-वासींनी तब्बल अठरा वर्षे दिलेल्या लढ्याचे उदाहरण अगदी ताजे आहे. आंदोलने होतात, लोक प्राणांना मुकतात, विस्थापित होतात, त्यांची आयुष्ये विस्कटतात पण धरणे होतातच. एवढ्या मोठ्या धरणाच्या कार्यक्रमात एवढ्याशा धोंडूच्या मरण्याची काय किंमत? मर्ढेकर 'आवाजी' पद्धतीने हा प्रश्न पुढे आणीत नाहीत पण एकंदर 'पाणी'च्या रचनेत या प्रश्नाला महत्त्वाचे स्थान आहे. कादंबरीच्या सुरूवातीलाच आंधळ्या गोविंद शाहिराने गायिलेल्या पोवाड्याच्या एका चौकाचे वर्णन आहे. तानाजी मालु-सऱ्याच्या पराक्रमाचे वर्णन करणाऱ्या या पोवाड्यातील जो भाग निवेदकाने उद्धृत केला आहे. तो असा .... सुभेदार गडावर चढले।। पन्नास कमी बाराहजार फौज। खाली होती त्याने एकच गर्दी केली।। सूर्याचा जो बंधु। त्याने एकच गर्दी केली।। दादा वरती गेले। बारा हजार फौजेने हात सोलाला घातला।। तीन पुरुष वरती गेले। सोल मधीच तुटली।। पन्नास कमी बारा हजार। फौज धरणीवर पडली। जी जी ।। .... भगतपूरचा सारा मराठमोळा थरारून ऐकत असलेल्या या भागातील गोष्ट आहे ती, धरणीवर पडलेल्या पन्नास कमी बारा हजारांची भल्या थोरल्या कामांमध्ये आयुष्याचे मोल देऊन अनामिक

राहिलेल्यांची. धरणाच्या विरूद्ध केलेल्या अपयशी संपातील धोंडूचा सहभागही असाच आहे आणि पुढे घडणाऱ्या कथानकाच्या केंद्रस्थानी असलेल्या तुका व विठूचाही सहभाग असाच आहे.

दिलेली किंमत पत्करून भरतपूरचा मराठमोळा समाज गावाबाहेर पडतो. धरणाच्या ठिकाणी कामावर जाऊ लागतो. तिथे एक उपरं गावच तयार होतं. धरणाखालचं गाव हेच त्याचं नाव. त्याचं वर्णन करताना निवेदक लिहितो, '.... म्हाताऱ्या सदोबाच्या वस्तुतः परिणामशून्य आणि असहाय अशा आशीर्वादाच्या छत्राखाली सजवलेलं, तुक्याच्या ताडपत्री खोपटांतलं कौटुंबिक चित्र! त्यात जितकं अजाण समाधानाचं कारुण्य होतं तितकंच त्या धरणाखाली उपऱ्या बसलेल्या गावात यदृच्छया एके ठिकाणी जमलेल्या नाना तऱ्हेच्या लोकांच्या सामुदायिक जीवनाच्या चित्रांतही होत. त्या दोघांच्याही भावी भाग्याची रूपरेषा भगतपूरच्या धरणावर सिमेंट काँक्रीटनं बांधली जात होती. पण धरणाखालील सामुदायिक जीवनात त्याची तादृश जाणीव फारशी दिसत नव्हती. ... धरणाखालच्या वस्तीत अनेकरंगी फाटकी, विटकी लक्तरं अंगाभोवती गुंडाळलेल्या किंवा न गुंडाळलेल्या विटंबित देहांच्या भिकाऱ्यांचा ताफा आपल्या ओंगळ पण केविलवाण्या दारिद्र्याचं प्रदर्शन मांडीत, किंवा पोटाची खळगी आणि हाडांची झोळी कशीबशी लपवीत इतस्ततः विखरून भ्रमण करीत होता.' (पृ. १९६९) धनवान झालेला गुलाबशेट आणि हे भिकाऱ्यांचे ताफे ही अशी औद्योगिक विकासाची निर्मिती होती!

धरण पूर्ण होते आणि 'रेल्वे स्टेशनावरच्या वेटिंग-रूममध्ये चार घटका एकत्र आलेले प्रवासी आपापल्या गाड्या आल्या की जातात त्याप्रमाणे' धरणाखालच्या गावातील लोक पांगतात. काही 'विजेच्या गावी' जातात. काही दुसरीकडे कुठे जातात. विठू मुंबईला जातो. विजेच्या गावी जाऊन कुठलं तरी काम जन्मभर करणं त्याला मान्य नव्हतं. आणि तिथे भरपूर पैसे मिळविले यासाठी लागणारं कौशल्य त्याच्या अंगी नव्हतं. 'यंत्रयुगात शिक्षणाच्या अभावी विठू पोटापाण्याच्या प्रपंचात नादान ठरतो (पृ. २०५) आणि अखेरीस मुंबईत काही काळ काढून सैन्यात भरती होतो.' पूर्वागार माणसे कुटुंबात, गोतावळ्यात व आपापल्या समूहात, गावात रहात आली. त्यांचे माणूसपण आणि अस्तित्व-अस्मिता या भोवतालातील परस्परसंबंधानी तयार होत होती व टिकून रहात होती. आधुनिक संस्कृतीच्या धक्क्याने या सर्व सामुहिक संरचना कशा उद्ध्वस्त होत होत्या, त्याचे दर्शन या दुसऱ्यांदा होणाऱ्या स्थित्यंतराने घडते.

महायुद्धाच्या धुमश्चक्रीतून जगूनवाचून विठू विजेच्या गावातील आपल्या कुटुंबात परत येतो; तेव्हा त्याला दिसतं की, 'एम्. एच्. ई. च्या प्रचारयंत्रानं सुरूवातीला आळविलेलं स्वप्न मराठमोळ्याच्या दृष्टिआड झालं आहे. चालू घटनांच्या दाबानं 'विजेच्या गावा' ला जबरदस्त धक्का पोहोचून सभोवतालच्या टापूत सुखसमृद्धीच्या शांत अवताराऐवजी स्फोटक द्रव्य आणि इतर युद्धसामुग्री चोवीस तासांच्या करारानं तयार करणारे कारखाने आपलं सिमेंट-क्रॉंकिटी ठाण मांडून बसले आहेत.' (पृ. २४५). औद्योगिक विकासाच्या प्रक्रियेचा युद्ध या संस्थेशी घनिष्ट संबंध असतो, हे दोन महायुद्धांच्या दरम्यान दृग्गोचर झालेलं तथ्य इथे असं विजेच्या गावाच्या रूपांतरातून अभिव्यक्त होते. आधुनिक यंत्रप्रधान संस्कृतीचे हे परिणामस्वरूप कादंबरीत चित्रित झाले असले तरी, यंत्रप्रधान आधुनिक संस्कृतीला ही कादंबरी विरोध करीत नाही. या संस्कृतीच्या विरोधी आंदोलनांना कादंबरीत केंद्रवर्ती स्थान नाही किंवा आंदोलक नायक कल्पून त्याचे गौरवीकरण केलेले नाही की त्याला हुतात्मा बनविलेले नाही. कादंबरीत विरोध प्रकट होतो तो बिकट परिस्थिती आणि तिला केविलवाणे न बनता, कणखरपणे सामोरे जाणाऱ्या माणसांच्या वृत्तीत! मराठ्यांच्या रक्तातील रग यंत्रांनाही जिरवता येणं अशक्य असे भाष्य निवेदक करतो. जीवनसंघर्षात सत्त्व टिकवून तगून रहाणाऱ्या सर्वसामान्य माणसाला, यंत्रप्रधान आधुनिक संस्कृतीपुढे उभे करून मर्ढेकर 'माणूसपणाचे' एक वैशिष्ट्य अधोरेखित करतात.

२. महायुद्धाचे प्रखर वास्तव – 'रात्रीचा दिवस', 'तांबडी माती' आणि 'पाणी' यातील कथनकाळ महायुद्धांचा आहे. त्यामुळे त्यांतील घडामोडींत महायुद्धाला महत्त्वाचे स्थान आहे. 'रात्रीचा दिवस' नायक दिक्पाल वृत्तपत्राचा उपसंपादक असल्यामुळे महायुद्धासंबंधीच्या मन दडपून

टाकणाऱ्या बातम्या त्याला सतत कळत असतात आणि त्या आपल्या वृत्तपत्राद्वारे लोकांपर्यंत पोहोचविण्याचे कामही त्याला करावे लागते. बातम्यांच्या तीव्र, संहारक स्वरूपामुळे त्या दिक्‌पालच्या प्रकट व अर्धप्रकट मनात भय निर्माण करतात. त्याच्या स्वप्नदृष्यात हे भय उतरते. उदाहरणार्थ, स्वप्नात ताऱ्यावर बसून प्रवास करणारा दिक्‌पाल आपल्या मित्राला म्हणतो, ...'अरे काय धुमश्चक्री चालली आहे खाली! तुझा लाल तारा बिल्तारा राहील कुठच्या कुठे! हिटलरचा बाँब पडला म्हणजे तू मनुष्य आहेस की जनावर आहेस, गरीब आहेस की श्रीमंत आहेस, भांडवलवाला आहेस की मजूर आहेस पाहणार नाही तो! 'किंवा तुझ्या भूतदयेचं पारणं फेडायला थांबणार नाही' (पृ. ३५) प्रत्यक्ष जीवनात हरिणी सेशालचा विवाह ठरल्याची बातमी समजताच कामप्रेरणेच्या इच्छापूर्तीचा पाया ढासळतो, स्वप्नाचा चक्काचूर होतो आणि 'पॅसिफिक महासागरात वणवा पेटून' दिक्‌पालची मानसिकता हाराकिरी करणाऱ्या जपान्यांसारखी होते, (पृ. ४९).

'तांबडी माती' या दीर्घकथेचा नायक शिवा खरेतर, शेत–मळ्याच्या आणि कौटुंबिक नातेसंबंधांच्या हळुवार भावनिक धाग्यात गुंतलेला, रमलेला तरुण असतो. सारजेशी लग्न करून सुखाचे आयुष्य अनुभवीत असतो. तालमीत तयार झालेले शरीर, ग्यान पहिलवानाला चितपट केल्यामुळे स्वतःच्या सामर्थ्याचा आलेला अंदाज आणि लोकांनी केलेल्या पराक्रमाच्या स्तुतीमुळे निर्माण झालेली अधिक पराक्रमाची कांक्षा आणि वाचाळ, संधीसाधू कम्युनिस्ट पुढाऱ्याच्या स्फुल्लिंग चेतविणाऱ्या भाषणाचे निमित्त होऊन शिवा महायुद्धात शिपाईगिरीवर जातो व युद्धात जखमी होऊन बरा झाल्यावर घरी परततो. या मधल्या काळात युद्धाच्या कामाकरिता सरकारने त्याची जमीन मोबदला देऊन घेतलेली असल्यामुळे कुटुंब जिल्ह्याच्या गावी स्थलांतरित झालेले असते. आजा कोंडिबाने कारखान्यात नोकरी धरलेली असते आणि पळसखेडहून जिल्ह्याच्या गावी येत असताना सारजाला कुणी गुंडांनी पळविलेले असते, असे या दीर्घकथेचे कथानक आहे.

सैन्यात लागणारे शिक्षण संपवून खऱ्या अर्थाने रणांगणावर निघालेल्या शिवाचे भाव अगदी उदात्त होते. 'मानवी स्वातंत्र्याच्या रक्षणाकरिता आणि जागतिक जीवनात सभ्यतेची चाड राहावी म्हणून, प्रगमनशील मानवी संस्कृतीचा विध्वंस करावयास उद्युक्त झालेल्या हुकुमशाही पाशवी शक्तीचं पारिपत्य करण्याकरिता तळहातावर शीर घेऊन सज्ज झालेल्या अगणित सैनिकांच्या दलातील आपण एक 'खरा शिपाईगडी' आहोत अशी त्याची भावना असते, (पृ. १४४). अशी उदात्त भावना बाळगून प्राणपणाने लढणाऱ्या, अनेक आणिबाणीच्या प्रसंगांना तोंड देताना जखमी झालेल्या शिवाच्या पदरात काय पडते? तर, कौटुंबिक जीवनातील सुखाचा विध्वंस, संसाराचे पांगुळवाणेपण आणि कामगाराच्या बकाल जीवनाचे भागधेय! महायुद्धाने केलेला हा विस्कट वाचकाला सुन्न करतो.

रणांगणावरील धुमश्चक्रीत आलेल्या अनुभवांनी शिवाच्या मनातील परंपरागत श्रद्धा–समजुतीही दुभंगतात. एकदा शत्रूच्या बाँबच्या हल्ल्यात मारूतीच्या मंदिरावर आणि एका मशिदीवर नेमके बाँब पडतात. मारूतीचे मंदिर कोसळताना पाहून शिवाला धक्का बसतो. दगडमातीचा देव स्वतःचही संरक्षण करू शकत नाही. तर त्याच्या भक्तांचं कुठून असा विचार त्याच्या मनात येतो. त्याचबरोबर खरा देव भक्तांतून प्रकट होतो आणि स्वतःचं आणि त्यांचही खरं रक्षण स्वतःच्या आणि त्यांच्याही आहुतींनी करतो, असाही विचार त्याच्या मनात येतो. (पृ. ११६).

युद्धाचे ऐंद्रिय संवेदन देणारे, दृक्‌परिणाम साधणारे चित्रण 'तांबडी माती' मध्ये नाही. माहिती देणारा, तपशीलवार मजकूरही नाही. निवेदक म्हणतो. '...अक्षांश – रेखांशाचे आकडे देऊन किंवा इतर भौगोलिक तपशील देऊन शिवा कुठल्या रणक्षेत्रावर गेला हे सांगण्यातही या ठिकाणी फारसं स्वारस्य नाही व त्याची गरजही नाही. ... इथे महत्त्व आहे ते या चटक्याचं. शिवाय रणक्षेत्रावरील अनुभवाचं. त्या अनुषंगाने त्याच्या मनावर झालेल्या अपेक्षित, अनपेक्षित परिणामाचं' यामुळे, महायुद्धाचे उग्र–भयंकर, हिंसेचे आगडोंब उसळलेले भान कादंबरी देत नाही. सुरुवातीला तरुण मनातील पराक्रमाच्या प्रेरणेला आवाहन करणारे असे त्याचे रूप

आहे, तर अखेरीस, महायुद्धावरून परत आलेल्या शिवाला कुटुंबाची व कौटुंबिक सुखाची वाताहत दिसल्यावर तो खचून जात नाही. उलट, तिचं पावित्र्यरक्षण करण्याच्या कार्यात आपण अंशतः पण तत्परतेनं आणि शौर्यानं भाग घेतला याबद्दल त्याच्या मनाला अपूर्व अभिमानाच, सार्थक्याचं समाधान लाभत! (पृ. १४५).

'पाणी' कादंबरीच्या उत्तरार्धातील केंद्रवर्ती व्यक्ती 'विठू' ही युद्धावर जातो. त्याच बाप 'तुका' पहिल्या महायुद्धात सैनिकी कामगिरी बजावून, एक हात गमावून परत आलेला असतो. तो युद्धावर गेलेला असल्यापासूनच विठूच्या मनात युद्धावर जाण्याच्या भावनेचे बीज पेरले गेलेले असते. दुसरे महायुद्ध सुरू होताच त्याचे मन उचल खाते व तो सैन्यात भरती होतो. त्याला ब्रह्मदेशाच्या आघाडीवर पाठविले जाते. जपान्यांच्या ताब्यातील एक टेपाड जिंकण्यासाठी, तेथील सैन्यासंबंधीची माहिती मिळविण्याची कामगिरी विठू आणि अन्य चौघाजणांवर सोपविली जाते. कामगिरीवर गेलेल्या या लोकांचा सुगावा जपान्यांना लागतो आणि त्यांनी केलेल्या गोळीबाराला विठूचे सहकारी बळी पडतात. विठू विरूद्ध दिशेने पळत सुटतो आणि वाचतो. वाटेतली एक नदी ओलांडून पुढे जात असताना, एका गंजीच्या आडोशाला एक जपानी शिपाई कुणा ब्रह्मी तरूणीवर बलात्कार करीत असल्याचे त्याला दिसते. गवताच्या गंजीचा फायदा घेऊन विठू त्याच्यावर उडी घेतो, त्याच्या मानेला विळखा घालून त्याला जमिनीवर उताणा पाडतो आणि प्राण जाईपर्यंत गळा आवळतो. या प्रसंगानंतर विठू त्या तरूणीच्या म्हणजे 'सू'च्या वडिलांच्या झोपडीत वर्षभरापेक्षाही अधिक काळापर्यंत रहातो. स्वतःच नाव, गाव, भाषा, इत्यादी व्यक्तिमत्वाची सामाजिक आणि सांस्कृतिक वैशिष्ट्ये बाजूला ठेवून, शेतीत काम करतो. 'सू'वर मनोमन प्रेम करतो. 'सू'चा चुलत भाऊ आणि काही गावकरी नदीच्या पुलावरून जपान्यांचे सैन्य वाहून नेणारी आगगाडी उडवून देण्याचा कट रचतात. विठू त्यात सहभागी होऊन सुरूंग उडवायची जबाबदारी पत्करतो. त्या रात्री विठूच्या बिछान्यात शिरून 'सू' त्याला शरीर अर्पण करते. रेलगाडी उडविली जाते आणि विठूला गावकरी समुद्रकिनाऱ्यापर्यंत आणून पोहोचवितात. तेथून पुढे एक कोळी विठूला आपल्या नावेतून हिंदुस्थानात पोहोचविणार असतो. भर समुद्रात गेल्यावर कळते की त्या कोळ्याने वेषांतर केले आहे. मध्येच दुसऱ्या होडीतून येऊन एकजण धोक्याची सूचना देतो. त्यामुळे, विठूला लाइफबेल्टवर समुद्रात सोडून तो कोळी निघून जातो. लाइफबेल्टवर अर्धवट, बेशुद्धावस्थेत समुद्रात तरंगत असताना ब्रिटिश आरमाराचे जहाज त्याला उचलून घेते आणि काही काळानंतर विठू सुखरूप घरी परततो. पूर्वी तानाजीचा पोवाडा गाणारा आंधळा गोविंद शाहीर, ब्रह्मदेशात जाऊन जपान्याला रणधूळ चारणाऱ्या, इटालियनची रग जिरवणाऱ्या मराठा गड्याचा पोवाडा स्वतः रचून गाऊ लागतो. त्याच्या खड्या बोलांनी पंचक्रोशीतील माणस थरारून उठतात. त्याचा खडा बोल वर्तमानकालातील मराठ्यांच्या शौर्यापासून स्फूर्ती घेऊन बिजलीनं पोखरलेल्या अंधारात सह्याद्रीच्या शिखरांना अभिमानाचा नि आशेचा नवा परवल देतो. (पृ. २४२) महायुद्धाचे भयंकर रूप आणि त्याचा पाठोपाठ येणारी उद्ध्वस्तता, होणारा विनाश, संहार याच्या ऐवजी कादंबरी त्या अनुभवामुळे समाजातील सर्वसामान्य माणसांच्या मानसिक, भावनिक जीवनात पडलेल्या फरकावर, त्याच्या प्रभावावर लक्ष केंद्रित करते. निवेदकाच्या शब्दात हा प्रभाव पुढीलप्रमाणे अभिव्यक्त होतो – 'तोच परवल सह्याद्रीच्या एका कुशीतील झाडाझुडपांना आणि दगडमातीला कुरवाळीत, अनेक नष्ट आणि अविशिष्ट संज्ञाशक्तींचा कानोसा घेत घेत, अनंत ज्ञात आणि अज्ञात सुखदुःखांवर प्रेमाची गस्त घालीत घालीत, मेलेल्या वा न मेलेल्या, जन्मलेल्या वा न जन्मलेल्या अशा अलोट क्षुद्र जीवांच्या संकलित क्षणभंगुरतेवर उदात्ततेचं पांघरूण ओढीत ओढीत, मराठमोळ्याच्या पिंजलेल्या जीवनाची लक्तर चैतन्याच्या कणखर सुईदोऱ्यानं शिवत शिवत, विज्ञानाच्या भव्य आशावादी यंत्रावर दणकट मानसिक सामर्थ्याचे पट्टे चढवून, सह्याद्रीच्या ललाटावर भाग्याचं आशीर्वादचुंबन उमटवीत उमटवीत, अखंड दिक्कालाचा अमर्याद पडदा एका इवल्याशा जवळ जवळ कस्पटासमानं अशा जीवनपरमाणूवर दयेनं सारीत सारीत, संथपणं, संथपणं, संथपणं येत येत मंदगतीनं पाऊल उचलणाऱ्या विठूच्या संज्ञाशक्तीची किनार स्पर्शून गेला.

(पृ. २४२). माणसं सैन्यात का जातात? युद्धाच्या कथा आवडीने का आस्वादतात त्याच एक संभाव्य स्पष्टीकरण या निवेदनात आहे. अनेक वाक्यखंड असलेलं मोठं वाक्य आणि वक्तृत्व शैली यामुळे त्याला गंभीरपणाचा बाज आला आहे. 'क्षुद्र जीवांच्या क्षणभंगुरतेवर उदात्ततेचं पांघरूण' आल्यामुळे जीवनाला अर्थ प्राप्त झाल्यासारखं वाटतं. 'पिंजलेल्या जीवनाची लक्तर कण-खर सुईदोऱ्यानं शिवण्याचं' बळ आल्यासारख वाटतं. युद्धाच्या विध्वंसाबरोबरच या भावात्मक बदलाकडेही कादंबरी लक्ष वेधते.

युद्ध असो की, आधुनिक यंत्रप्रधान संस्कृती, मर्ढे-करांचे कथात्मक साहित्य त्यांच्याबद्दलचे एकेरी अथवा ढोबळ आकलन अभिव्यक्त करीत नाही. त्याकडे पहा-ण्याची वेगळी दृष्टी देते. ही दृष्टी घटना-प्रसंगांतून व्यक्त होते, तशीच ती प्रतीकात्म घटनांमधून व्यक्त होते. म्हणून, त्यांचा विचार येथे अन्वर्थक ठरेल.

मर्ढेकरांच्या कथात्मक साहित्यात काही प्रतीकात्म घटना आढळतात. या घटना संश्लेषणाचे कार्य करतात. व्यक्तींच्या क्रिया-प्रतिक्रिया, प्रसंगांच्या शृंखला यांना विशिष्ट दृष्टिकोणाची खेंच देऊन तोलून धरण्याचे कार्य या प्रतीकात्म घटना करतात. यंत्रयुगाचे परिणाम, महा-युद्धाने होणारी वाताहत या प्रश्नांना ओलांडून जाऊन, अशा परिस्थितीत सर्वसामान्य माणसे जे आणि जशा प्रकारचे वागतात त्यामागील प्रेरणा किंवा त्या वागण्याचा अर्थ समजून, घेण्याचा प्रयत्न या प्रतीकात्म घटनाद्वारे होतो. 'तांबडी माती' मधील शत्रूच्या बॉंबच्या हल्ल्यात मारूतीचे मंदिर चक्काचूर झाल्याची प्रतीकात्म घटना आहे. या घटनेचा निर्देश यापूर्वी केलेला आहेच. ईश्वरी अस्तित्वाबद्दलच्या संस्कारांचा भोळसरपणा, एखाद्या कठीण, कठोर प्रसंगाने नाहीशी होणारी त्यांची वैधता यांचे संसूचन या घटनेतून होते.

'पाणी' या कादंबरीत चार प्रतीकात्म घटना आहेत. पहिली घटना आहे, म्हाताऱ्या सदबाने पाहिलेल्या गारुड्याच्या खेळाची. धरणाखालच्या वस्तीत रहात असताना एके दिवशी दुपारी बाजारात सदोबा गारूड्याचा खेळ पहात थांबतो. गारुडी निरनिराळे नजरबंदीचे प्रयोग करीत असतो. तो आपल्या पोतडीतून एक आंब्याची कोय काढतो आणि डमरू वाजवून ती कोय टोपलीखाली झाकतो. मधूनमधून त्या कोयीला पाणी घातल्याचा बहाणा करतो. थोड्या वेळानं टोपी उचलतो तर; एक आंब्याचं कोवळ्या पानाचं रोपट तिथं आलेलं असतं आणि त्याला कैरीही लागलेली असते. ही करामत पाहून सदोबाला मोठी गंमत वाटते. (पृ. १९९). आधुनिक यंत्रप्रधान संस्कृतीने साधलेला विकास ही नजरबंदी आहे. तिची फळ दिसतात पण चाखता येत नाहीत. वर्तमानकालीन वास्तवातही याची प्रचिती येते. देशाचा विकासदर वाढ-ल्याच्या घोषणा आणि जाहिराती 'आवाजी' पद्धतीने प्रसृत होत असतात अणि त्याच वेळेला दिवसभर काबाड-कष्ट करणारे असंख्य लोक अर्धपोटी-उपाशी असतात पण; यात काही विसंगती आहे असे आम्हाला वाटत नाही. ही नजरबंदी, चलाखी मर्ढेकर उघड करतात पण त्याकडे ते वेगळ्याच नजरेने पाहातात. फसवणूक झाल्याचा कंठाळी शोक किंवा फसवणुकीविरूद्ध जोरदार आक्रमक भूमिका कादंबरीत घेतली जात नाही. सदोबा त्याकडे 'गंमत' म्हणून पाहातो आणि या खांद्यावरचं धोतर त्या खांद्यावर टाकून नेहमीच्या आयुष्यक्रमात सहजपणे सामील होतो.

कादंबरीतील अन्य तीन प्रतिकात्म घटना विठूच्या जगण्याशी संबंधित आहेत. काम मिळविण्यासाठी मुंबईस गेलेला विठू एका गिरणीत कामाला लागतो पण गिरणीच्या यांत्रिक जीवनात त्याच मन रमत नाही. काय उद्योग करावा याबद्दल काही पक्का विचार झालेला नाही, अशा अवस्थेत भटकत असताना त्याला कुर्ला स्टेशन-जवळच्या उघड्या मैदानावर एक पांढऱ्या दाढीचा, वेड्या पीरासारखा दिसणारा मुसलमान मनुष्य दिसतो. तो मोठ्याने कावळ्यासारखा आवाज काढीत असतो. त्याची 'काव काव' अशी हाक ऐकून कावळ्यांचे थवेच्या थवे जवळच्या लिंबाच्या झाडावर येऊन बसतात आणि त्या हाकेला प्रत्युत्तर देतादेताच आपल्या इतर सवंगड्यांना बोलावतात. लांबूनलांबून कावळे येतात, भुलावणीला आपण फसलो हे कळताच उडून जातात पण पुन्हा दुसरे कावळे येतच रहातात. ही घटना सांगून निवेदक लिहितो, 'संकेत म्हटला की भुलावणी आलीच. म्हाताऱ्या दाढीवाल्या मुसलमानानं 'काव काव' हाक मारली तरी आपल्याचपैकी

एकाची हाक समजून जमतात कावळ्यांचे थवेच्या थवे! मुंबई शहरसुद्धा अशीच हाक मारतं! पण कुणाला आणि कशाकरिता? विठू जर वाङ्मयविशारद असता तर तो म्हणाला असता की तो पहात असलेलं दृष्य सबंध मानवी जीवनाचं एकप्रकारे प्रतीकच होतं. हाका ऐकू येतात. पण कुणाच्या आणि कशाकरिता? सगळाच असा फसवणुकीचा मामला! कावळे मात्र काव काव करीत फडफडत येतात. पण कुणाच्या हाकेला ओ देत? आणि शेवटी, या अफाट विश्व–विनोदाचं हास्य कोणत्या 'पांढऱ्या दाढीच्या मुसलमानाच्या' चेहऱ्यावर झळकतं कोण जाणे!' (पृ. २१३). माणसांना अशा कुठल्याकुठल्या हाका ऐकू येतात, त्यांना माणसे प्रतिसाद देतात आणि अखेरीस ही भुलावण होती हे समजते. ह्या हाका आणि ही भुलावण सतत चालूच असते असा आशय ही प्रतीकात्म घटना सूचित करते. हा आशय या कादंबरीतील अनेक घटनांना एका सूत्रात गोवतो. संश्लेषक तत्त्व म्हणून घटनांच्या अगदी तळच्या स्तरावरून काम करते. जसे की, गोठवाडीच्या बाजाराला गेलेल्या तुकाला अदृष्टाची हाक येते आणि कुणाला न सांगता सावरता तो सैन्यात भरती होतो. समृद्ध आणि सुखसोयींनी युक्त जीवनाची भुलावण सुरू होते आणि भगतपूरचे सगळे लोक धरणाखालच्या गावी रहायला जातात. शेतकरी, कातकरी, कारागिर लोकांचे 'कामगारा'त रूपांतर होते. आयुर्ष्य भणंग, बकाल बनते आणि 'सभोवतालच्या टापूत सुखसमृद्धीच्या शांत अवताराऐवजी स्फोटक द्रव्य आणि इतर युद्धसामुग्री चोवीस तासांच्या करारानं तयार करणारे कारखाने ठाण मांडून बसतात.' (पृ. २४५). शेतीकाम करण्याची मनस्वी आवड असूनही विठू नोकरी शोधायला मुंबईला जातो आणि गिरणीत काम करण्यात मन रमत नाही म्हणून, सैन्यात भरती होतो. कुठून कुठून हाका ऐकू येत रहातात कुणाकुणाला आणि त्यांच्या भुलावणीत अडकून माणसं फसतात. युद्धातून जगून वाचून परत येत असताना, रेल्वेच्या थर्डक्लासच्या डब्यातल्या लाकडी भिंतीवर काळ्या पेन्सिलीनं चिताडलेल्या काही स्वर–व्यंजनांभोवती त्याचं मन घुटमळू लागतं. ती अक्षरं असतात, 'इन्किलाब झिंदाबाद! चले जाव!' (पृ. २४२). पुन्हा नवी हाक आणि नवी भुलावण! जिवाची जोखीम लावून माणसं काम करतात; तेव्हा काय होत असतं, याचं हे संभाव्य उत्तर आहे. पण इतकं साधं सोपं आणि एकेरी, सुसंगत उत्तर कादंबरी देत नाही. असल्या प्रश्नांची उत्तरं साधी, सोपी आणि एकेरी नसतातच मुळी. दुसऱ्या एका प्रतीकात्म घटनेत हे अभिव्यक्त होते.

लढाईच्या धामधुमीत ब्रह्मदेशात एका खेड्यात जाऊन पोहोचलेला विठू 'सू' च्या घरी 'अनामिक' अवस्थेत रहात असतो. जपानी सैन्याची गाडी त्या गावाच्या पुलावरून जाणार असल्याची बातमी कळताच तिथले लोक पूल उखडून टाकण्याचा कट करतात. सुरुंग लावण्याचे काम विठू स्वतःकडे घेतो. सुरुंग लावल्यानंतर तो वेषांतर करून एक मुका बुद्ध भिक्षू बनतो. डोकं तुळतुळीत करून, भगवी वस्त्रं परिधान करून लपत छपत बंगालच्या उपसागरालगतच्या ब्रह्मदेशच्या किनाऱ्याला येतो. तेथे पुन्हा वेषांतर करून एक दाढी–मिशावाला ब्रह्मी मुसलमान बनतो. तेथून एक ब्रह्मी कोळी त्याला हिंदुस्थानात जायला मदत करणार असतो. विठू किनाऱ्यावर जातो तेव्हा तो कोळी समुद्रात टाकलेल्या जाळ्याकडे पाहात स्वगत भाष्य करीत असतो. त्या भाषणाचे काही तुकडे पुढीलप्रमाणे असतात —

'परवा मात्र एक हरिण येऊन बेडूक खाऊन गेलं. रात्री झोप लागली तेव्हा ते बाहेर पडलं हरिणाच्या पोटांतून.' 'लोक म्हणतात, ह्या भागात हरिणच नाही म्हणून. मग येणार कुठून इथं. त्यांनी चंद्राचा हिरवा रंग पाहिला नव्हता. नाही तर त्यांना त्या रंगांत बेडूक दिसलं असतं हळूच हरणाच्या पोटातून बाहेर येताना. .... बेडकाला हरिण फार आवडतं आणि हरणाला हिरवा चंद्र आवडतो. पण राजा कोळी होतो.' (पृ. २३१) जीवनाची असंगतता या स्वगतातून व्यक्त होते. काळाच्या किंवा अन्य कुठल्या कुठल्या मापानं किंवा सूत्रानं आपण जीवनाचं संगतवार चित्र काढतो खरं, पण ती आपली बौद्धिक चलाखी असते. जीवन सुसंगत आणि अर्थपूर्ण आहे, असं आश्वासन आपल्याला हवं असतं. पण ते भ्रमक असतं. जीवनातील अनुभवांचा एकमेकांशी तर्कसंगत संबंध नसतो. सगळे सुटे सुटे तुकडे असतात; अशी जाणीव हे स्वगत व्यक्त करते. ब्रह्मदेशात विठू

'पापू' या नावाने राहातो. सारी सांस्कृतिक ओळख बाजूला ठेवून राहातो. त्यांनतर अनेक वेषांतरे करून वावरतो. समुद्रात लाइफबेल्टवर तरंगत असताना तर तो जिवंत पण संज्ञाशून्य शरीराच्या अवस्थेत असतो. अगदी योगायोगाने तो वाचतो आणि 'एक जिवंत प्रेत नावारूपाला येतं. विश्वाच्या विराट स्वरूपात फक्त ओली-कोरडी, लांबी, रूंदी आणि वजन यांनी ओळखली जाणारी, गुरूत्वाकर्षणाच्या तालावर, डुगडुगणारी वस्तू माणसांच्या चिंचोळ्या जगात सोयीसाठी पुन्हा 'विठू' बनते, बनविली जाते. (पृ. २४३). विठूच्या जीवनातील अनेक स्थित्यंतरे कादंबरीत दिसतात. ही सर्व स्थित्यंतरे त्याच्या प्रेरणेने झालेली नाहीत. घडलेल्या घटनांवर त्याचा कोणताच ताबा नव्हता आणि एका रूपाचा दुसऱ्याशी संबंध नव्हता. असं हे विस्कळीत आयुष्य, जीवनाच्या असंगततेचं भान देत.

जीवन केवळ असंगत, निरर्थ नाही, तर ते अगदी क्षुद्र आहे असं सूचित करणारी प्रतीकात्म घटना कादंबरीच्या शेवटी आहे. ते कादंबरीचं भरतवाक्य आहे. घडतं असं की, युद्धावरून परतलेला, मरणाच्या दाढेतून सुखरूप सुटलेला आणि असंख्य विपरीत अनुभव पचविलेला विठू म्हाताऱ्या सदोबाबरोबर घरी येतो. आई त्याला पोटाशी धरते. कपडे बदलून हातपाय व तोंड धुण्यासाठी तो खोलीच्या पायऱ्यांशेजारच्या नळावर जाऊन नळ सोडतो. त्याबरोबर खाली साचलेल्या पाण्याच्या लहानशा, उथळ डबक्यातून एक बेडूक टुणदिशी उडी मारून कोरड्या जमिनीवर येतो. क्षणभर विठू बिचकतो आणि मग हसतो. निवेदक पुढे लिहितो, 'आकाशात तारे होते आणि जमिनीवर विजेचे पांढरे, तांबडे, हिरवे दिवे होते.' (पृ. २४६). सुधीर रसाळ यांनी या घटनेवर अन्वर्थक भाष्य केले आहे. ते लिहितात, '.... आधुनिक संस्कृतीने माणसाला अणि त्याच्या जीवनाला प्राप्त करून दिलेल्या रूपाचे प्रतीक म्हणून 'डबके आणि बेडूक' येते. सागराशी स्पर्धा करणारा जलाशय आणि आकाशातील तारकांशी स्पर्धा करणारे विजेचे दिवे मानवाने तयार केले. परंतु समुद्रापुढे मानवनिर्मित जलाशय हे एखाद्या डबक्यासारखेच आहे आणि आकाशातील तारकांपुढे विजेचे दिवे काजव्यासारखे क्षुल्लक आणि क्षुद्र आहेत. विश्वनियंत्याच्या निर्मितीशी स्पर्धा करणाऱ्या आधुनिक मानवाने शेवटी घडवले ते उथळ आणि गढूळ पाण्याने भरलेले लहानसे डबके! अशा डबक्यासारख्या जीवनात जगणारा, या जीवनाचा "राजा" असलेला आधुनिक माणूस केवळ बेडकासारखा, क्षुल्लक, क्षुद्र आणि ओंगळ.'[६] या क्षुद्रतेच्या आणि ओंगळतेच्या संसूचनाबरोबरच, तगून रहाण्याच्या धडपडीची अर्थच्छटाही या घटनेत व्यक्त होते.

कथा कादंबरीतील घटना प्रसंगांना अंतःसूत्राने बांधण्याचे काम या प्रतीकात्म घटना करतातच पण त्याचबरोबर या घटना-प्रसंगांसंबंधी विचार करण्याची दिशा सुचवितात, सांगतात. या अर्थाने, 'तांबडी माती' आणि 'पाणी' या साहित्यकृती 'सांगण्या-ऐकण्याच्या' गोष्टी आहेत. त्यातील निवेदकाची भूमिका स्पष्ट आहे. तो सांगतो, सूचित करतो आणि भाष्यही करतो. 'रात्रीचा दिवस' ही मात्र वाचण्याची गोष्ट आहे. त्यात सांगणाऱ्याची उपस्थिती जाणवत नाही. शब्दांतून मांडल्या गेलेल्या घटना-प्रसंगांचा अर्थ लावण्याची संपूर्ण जोखीम एकट्या वाचकाला निभवावी लागते.

भाष्यातून, प्रतीकात्म घटनांमधून जीवनाची असंगतता, निरर्थकता, निसर्गाच्या तुलनेत असलेली क्षुद्रता-यःकश्चितता सूचित होत असली तरी या कथा कादंबरीतील व्यक्ती विफलग्रस्त, जीवन पराङ्मुख नाहीत. त्या मोडून पडलेल्या नाहीत. त्यांना परात्मभावाचा आजार (किंवा सुखवस्तू मध्यमवर्गीयांची चंगळवादी निष्क्रियता) जडलेला नाही. जीवन आहे तसं, येईल तसं पत्करणं आणि जिद्दीने परिस्थितीतून वाट काढीत राहाणं ही त्यांची रीत आहे. ही माणसे रागीट, आक्रस्ताळी अथवा ढोंगी नाहीत. एक साधं, शांत, निसर्गाशी स्वतःला जोडून घेऊन कष्ट करीत कौटुंबिक नाते संबंध जपणारं जीवन ती जगतात. बाहेरच्या परिस्थितीमुळे त्यांच्यावर संकटे येतात, आघात होतात पण ती चिवटपणे झगडत रहातात. त्यांची ही जगण्याची जिद्द 'तांबडी माती' आणि 'पाणी' मध्ये अधोरेखित होते. 'तांबडी माती'तील शिवा युद्धावरून परत येतो तेव्हा त्याचे सगळे कौटुंबिक जीवन उद्ध्वस्त झालेले असते. त्याच्या बायकोला-सारजाला कुणा गुंडांनी पळवून नेलेले असते, त्याची जमीन सरकारने युद्धासाठी

म्हणून घेतलेली असते, त्याच्या बापाला, म्हणजे कोंडिबाला जिल्ह्याच्या गावी जाऊन कारखान्यात नोकरी करावी लागते. लहान खोलीत मिणमिण दिव्याच्या अंधारात दिवस काढावे लागत असतात. एवढे सगळे घडलेले असूनही शिवा उद्ध्वस्त होत नाही. आखाड्यातील तांबड्या मातीला हात लावतो आणि तोच हात मस्तकाला लावून तिला प्रणाम करतो. धरणीमातेचं पावित्र्यरक्षण करण्यात अंशतः सहभागी झाल्याचं आणि पुन्हा निर्वेधपणे, शांतपणे पळसखेड्याला येऊन मातीला स्पर्श करता आल्याचं समाधान अनुभवतो. 'पाणी'मधील तुका युद्धावरून परत येतो तेव्हा त्याचा एक हात तुटलेला असतो आणि कुटुंबाची जीवनशैली बदलून गेलेली असते. तरी तुका निराशग्रस्त होत नाही. धरणाखालच्या वस्तीवर पेस्तनजीकडे मजुरी करतो. पुढे, तेथील वस्ती उठल्यावर विजेच्या गावी जाऊन काम करतो. हे काम करीत असता एका स्फोटात त्याचा मृत्यू होतो. आपल्या मृत्यूने अथवा नातवाच्या सैन्यात जाण्यानेही सदोबा ('तुका'चा बाप) खचून जात नाही. स्वतः कामावर जाऊन आपले व विधवा सुनेचे पोट भरण्याची जिद्द बाळगतो. मर्ढेकरांच्या या कथा-कादंबरीच्या विश्वातील स्त्रियाही अशाच कणखर मनाच्या आहेत. 'तांबडी माती' मधील सुलभा लिखिते या हंगेरियन व भारतीय मिश्ररक्ताच्या विधवा तरूणीला भाईकुमार नावाचा भोंदू कम्युनिस्ट पुढारी आपल्या जाळ्यात ओढतो. तिला विवाहाचे आमिष दाखवितो आणि सरकारी नोकरी मिळताच गर्भवती सुलभाला सोडून दूर दिल्लीला निघून जातो. जाताना, निर्लज्जपणे विवाहसंस्थेची अनावश्यकता व दुष्टता वक्तृत्वपूर्ण शब्दात विशद करतो आणि 'भावनेच्या भरात दिलेलं विवाहवचन पाळण्याची आपली इच्छा असली तरी केवळ तात्त्विक भूमिकेवरून तिची अपरिहार्यता ऐतिहासिकच आहे अशी आपली खात्री झाली नसल्याचं' कबूल करतो. अशी परिस्थिती येऊनही सुलभा कुढत बसत नाही. सासू-सासऱ्यांना स्पष्ट शब्दांत सत्य परिस्थिती सांगून तिथून बाहेर पडते. माहेरी जाऊन गर्भपात करून घेते आणि काही दिवसांनी प्रकृती पूर्ववत झाल्यावर तेथील फौजी हॉस्पिटलमधील जखमी शिपायांची विचारपूस करण्याचे, त्यांच्या सामान्य गरजा आणि एवढ्यातेवढ्या सुखसोयी पुरविण्याचे काम स्वतःहून पत्करते. त्या हॉस्पिटलमध्ये 'लिखिते मेमसाब' अशी नवी आदराची व प्रेमाची ओळख निर्माण करते. भ्रामक भावनिक गुंत्यात अथवा पारंपरिक पावित्र्याच्या-योनिशुचितेच्या कल्पनेत अडकून न पडता, पुरूषी लबाडीबद्दल आक्रमक तक्रार न करता सुलभा ज्या समजूतदारपणाने पण कणखरपणाने निर्णय घेते तो समजूतदारपणा व कणखरपणा मनाला भावतो. जीवनाची समज वाढवितो. 'पाणी' मधील 'साळुंकी' ही अशीच कणखर मनाची आहे. ती शिकलेली नाही पण तिच्याकडे शहाणपण आहे. गाव सोडून धरणाखालच्या वस्तीत आणि पुढे विजेच्या गावी गेल्यावर टुकीने संसार करते. स्फोटात तुक्या प्राणाला मुकतो, त्याच्या शरीराच्या ठिकऱ्या होतात. या घटनेने साळुंकी मोडून पडत नाही. उलट, कामावर जाण्याची तयारी केलेल्या सासऱ्याला-सदोबाला घरी थांबायला सांगते आणि स्वतः कामावर जाऊन, दोघांसाठी भाकरी मिळविते. दोघांच्याही जगण्याला 'केविलवाणेपण' येऊ देत नाही. मनगटातील मराठ्याच्या रक्ताची रग अशा प्रकारच्या जिद्दीतून, कणखरपणातून दाखवून देते.

परिस्थितीशी झगडण्याची जिद्द, कणखरपणा आणि कौटुंबिक नात्यांमधील भावनिक गहिरेपण जपण्याची प्रवृत्ती असलेल्या माणसांचं जग आणि जीवन मर्ढेकरांनी या कथात्मक साहित्यात रेखाटलेलं आहे. त्यातील प्रेमाच्या भेटींचे, वियोगाचे, स्थलांतराचे, विस्थापनाचे, एकटेपणाचे, निसर्गाच्या भयचकित करणाऱ्या विराट रूपाला सामोरे जाताना होणाऱ्या कल्लोळाचे अनुभव त्यांनी जिवंत केले आहेत. या त्यांच्या सामर्थ्यामुळे तसेच, 'त्यांच्या कादंबऱ्यांतून उमटणारा मराठमोळा, भाव व विश्वकुटुंबाच्या कल्पनेच्या व्यापक उदारतेचा उत्कट प्रत्यय' देण्याच्या क्षमतेमुळे दि. के. बेडेकरांना वाटते की, 'मर्ढेकर जगते तर मराठी जीवनाचा इतिहास व वर्तमान, ग्रामीण व नागरी जीवन आणि सुखदुःखे या सर्व उभ्या आडव्या धाग्यांचे टॉलस्टॉयी महाभारत त्यांनी रचले असते.'[७] 'पाणी' या कादंबरीबद्दल ते स्पष्टपणे मत व्यक्त करतात की 'ही शंभर पृष्ठांची कादंबरी म्हणजे भविष्याच्या अज्ञात पण संपन्न कुशीत संभवणाऱ्या कोणाच्या तरी कोठल्या तरी महान कादंबरीचे पुसट व

अनुक्रमणिका

रेखामात्र पूर्वचिन्ह आहे.'[८] स्वतः मर्ढेकरांनीही आपल्या 'पाणी' कादंबरीची उणीव स्पष्ट केली आहे. ते लिहितात, '.... एक उणीव जाणवते. 'पाणी' च्या कालमर्यादेत १९४२ मोडते; तिच्या चौकटीत ते कोरण्याचा प्रयत्न केला असता तर मूळ उद्देश डावलावा लागला असता. चौकटीच्या मर्यादा १८५७ ते १९४७ अशा केल्या म्हणजेच १९४२ चे अंक व्यवस्थित बसतील. ते काम मराठीच्या भाग्याने एखादा टॉलस्टॉय अगर हार्डी आज ना उद्या खास करील.'[९] राजकीय, सामाजिक, सांस्कृतिक स्थित्यंतराचा, एका बृहत्कालपटातील उभा-आडवा छेद मर्ढेकरांच्या कथावाङ्मयात पूर्णांशाने नाही हे खरे; पण अशा प्रकारच्या गुणवत्तेची प्रसादचिन्हे त्यात नक्कीच आहेत.

मर्ढेकरांच्या कथात्मक साहित्यातील ग्रामजीवन, त्याच्या भल्या-बुऱ्या गुणवैशिष्ट्यांसह गोचर होत नाही. त्याचा एक लहानसा कप्पा विशिष्ट दृष्टिकोणातून पाहून ते त्याचे वर्णन करतात. या साहित्यातील व्यक्तीही राग, भय, द्वेष व्यक्त करीत नाहीत. परस्परांतील हेवेदावे, चढाओढ यांपासून त्या दूर आहेत. मानवी भावभावनांच्या या रूपाची अंगाची मर्ढेकरांना जाणीव अथवा कल्पना नव्हती असे म्हणणे त्यांच्यावर अन्याय करणारे ठरेल. जीवनकलाह्याचा भाग म्हणून आधुनिक, यंत्रप्रधान संस्कृतीत आपोआप फेकल्या गेलेल्या सर्वसामान्य माणसांच्या मनाला आलेले भकासपण मर्ढेकरांनी ज्या नितळ पारदर्शीपणे चित्रित केले आहे; ते पाहाता त्यांना मानवी भावभावनांची, त्यातील विरोधात्मतेची जाणीव नसेल असे म्हणणे योग्य होणार नाही. मग प्रश्न असा उभा राहातो की, मानवी मनाच्या आणि जीवनाच्या विशिष्टच भागाला त्यांनी प्राधान्य का दिले? आणि अर्थातच, इतर भाग वर्ज्य का मानला?

या प्रश्नाचे संभवनीय उत्तर पुढे आणणारा तर्क आपण करू शकतो. तो असा – निसर्गाशी जुळवून घेऊन, कमी सुखसोयींच पण भावनिकदृष्ट्या समृद्ध असलेलं जीवन आणि निसर्गाशी आक्रमकतेनं वागून, त्याला आपला ताबेदार बनवून मिळविलेलं सुखसोयींनी युक्त पण बकाल आणि विध्वंसाच्या छायेतील जीवन यांच्यातील संघर्ष-नाट्य मर्ढेकरांना उभे करायचे होते. निसर्गाची अमर्याद, विराट ताकद आणि सर्वसामान्य माणसाची जगण्याची जिद्द; माणसानेच निर्माण केलेली युद्धजन्य परिस्थिती, त्यानेच निर्माण केलेली आधुनिक, यंत्रयुगीन संस्कृती; तिचे राक्षसी परिणाम आणि सर्वसामान्य माणसाची त्या परिस्थितीतून वाट काढण्याची जिद्द यांच्यातील विरोध-नाट्य त्यांना दाखवून द्यायचे होते. त्यांचा कल अर्थातच सर्वसामान्य माणसाच्या जिद्दीकडे होता, हे त्यांच्या 'तांबडी माती' व 'पाणी' या दोन्ही साहित्यकृतींत स्पष्टपणे दिसते. हे सर्व अभिव्यक्त करीत असताना, 'संवाद-विरोध-समतोल' लयीने युक्त अशी घाटदार सौंदर्याकृती निर्माण करण्याची त्यांची महत्त्वाकांक्षा असणार हे त्यांनी लिहिलेल्या प्रस्तावनांमधून सूचित होते. आपण मांडलेला सिद्धांत मनाशी बाळगून रचना करतात, व्यक्तींचे जगणेवागणे आणि घटनाप्रसंगांचे घडत जाणे यांचा स्वाभाविक विकास होऊ देण्याऐवजी, त्यांची काटछाट, संक्षेप असे प्रकार घडले असणार. त्यामुळे, त्यांच्या कथात्मक साहित्यात उणीवा निर्माण झाल्या असाव्यात.

मर्ढेकरांच्या कथात्मक साहित्यातील उणिवा जमेस धरूनही, त्यांनी सर्वसामान्य माणसाच्या मनातील दुःखाचे जे दर्शन घडविले आहे, त्याला दाद द्यावी लागते. प्रिय व्यक्तींचा वियोग होताना, आपला गाव, जमीन सोडून जाताना, स्थित्यंतरांच्या वेळी माणसांच्या मनात निर्माण होणाऱ्या भावनांचे अतिशय सूक्ष्म आणि प्रत्ययकारी चित्रण मर्ढेकरांनी केले आहे. आणि म्हणून, आता जन्मशताब्दीच्या निमित्ताने त्यांचे स्मरण करताना, त्यांच्या मृत्यूनंतर लगेचच विंदा करंदीकरांनी लिहिलेल्या कवितेतील ओळी उद्धृत करणे रास्त ठरेल.

....मूठभर अंधार काय आणि मूठभर प्रकाश काय,
ह्या दोघांनाही कणवेने भिजलेल्या मुक्या मातीचा
आधार हवा – ह्या श्रद्धेची पाझरती कोरड
तुझ्या गळ्याला पडली होती.
.... हे ब्रह्ममत्ता,
व्यथेची खपली उचलून ज्यांनी जीवन पाहिले आहे
त्यांच्या डोळ्यांची आरती
आज तुला सामोरी येईल.[१०]

अनुक्रमणिका

संदर्भ :–

१. बा. सी. मर्ढेकर, 'मी का लिहितो ?' 'सौंदर्य आणि साहित्य', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई पृ. २१३.
२. यशवंत मनोहर, 'बाळ सीताराम मर्ढेकर', साहित्य अकादमी, मुंबई १८८७ पृ. ५.
३. दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे, 'शतकांचा संधिकाल' पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९९५ पृ. २५ ते २८.
४. बा. सी. मर्ढेकर, विश्वब्ध शारदा, खंड १ ला (संपा. ह. वि. मोटे) पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, पुनर्मुद्रण १९९३, पृ. ४६५ ते ६७.
५. संजय संगवई, 'नद्या आणि जनजीवन', मनोविकास प्रकाशन, पुणे २००८, पृ. २.
६. सुधीर रसाळ, 'मर्ढेकरांची कादंबरी – पाणी', नवभारत, नोव्हें-डिसें. २००१ पृ. ४८, ४९.
७. दि. के. बेडेकर, 'साहित्य विचार', लोकवाङ्मयगृह, दु. आ. २००७ पृ. २२२.
८. दि. के. बेडेकर, पूर्वोक्त पृ. २२१.
९. बा. सी. मर्ढेकर, 'पाणी' चे प्रास्ताविक, मर्ढेकरांच्या कादंबऱ्या, मौज प्रकाशनगृह मुंबई, १९६२ पृ. २५१.
१०. विंदा करंदीकर, 'हे ब्रह्मत्ता !' सत्यकथा, मे, १९५६ पृ. १८.

टीप :–

या लेखातील सर्व पृष्ठक्रमांक 'मर्ढेकरांच्या कादंबऱ्या' मौज प्रकाशनगृह, १९६२ मधील आहेत.



आम्ही नेते :

जो जो उठे तो तो नेता । मारी लंब्याचवडया बाता;
परि हुल्लडीचा नियंता । कोणी नाही ॥

स्वार्थ बोले ओठीं ओठीं । सत्ता बैसे पैशापाठीं;
येरा गबाळांच्या गांठी । अर्धपोट ॥

– मर्ढेकर

अनुक्रमणिका

लेखकांचा परिचय

❋ **कै. प्रा. मे. पुं. रेगे**

तत्त्वज्ञान, भारतीय समाज व परंपरा, सौंदर्यशास्त्र, तर्कशास्त्र या विषयांचे गाढ अभ्यासक. 'नवभारता'चे माजी संपादक. मृत्यू : २८ डिसेंबर १९९८.

❋ **प्रा. कृष्णा चौधरी**

मराठीचे निवृत्त प्राध्यापक. मर्ढेकरांची कविता, सौंदर्यशास्त्र आणि समीक्षापद्धती यांचे अभ्यासक.

पत्ता :– शिवाजीनगर, वरुड, जि. अमरावती. दूरध्वनी : ०७२२९ – २३४७३८.

❋ **प्रा. डॉ. अशोक कृष्णाजी जोशी**

इंग्रजी या विषयाचे प्राध्यापक (निवृत्त.) गोवा विद्यापीठ. सौंदर्यशास्त्र, समीक्षा, तत्त्वज्ञान या विषयांचे अभ्यासक.

पत्ता : १२ सिंगबाल बिल्डिंग, टोक, करंझोले, गोवा ४०३ ००२. दूरध्वनी : ०८३२–२४६२९८१.

❋ **प्रा. डॉ. सुधीर रसाळ**

मराठी विषयाचे प्राध्यापक (निवृत्त). डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर मराठवाडा विद्यापीठ, औरंगाबाद. मराठी काव्याचे थोर अभ्यासक. 'नवभारता'च्या संपादक मंडळाचे सभासद.

पत्ता : १००, श्रेयनगर, नआ उस्मानपुरा, औरंगाबाद ४२१ ००५. दूरध्वनी : २३३८१३४.

❋ **प्रा. डॉ. म. शं. वाबगावकर**

मराठी विषयाचे प्राध्यापक (निवृत्त.) नागपूर विद्यापीठ. (त्या काळचे नाव.) 'नवभारता'चे जुने लेखक. प्राचीन मराठी काव्य, तत्त्वज्ञान, इतिहास यांचे गाढे अभ्यासक.

पत्ता : १००२, १० वा मजला, ॲटलांटा हाईट्स्; प्रभादेवी, मुंबई ४०० ०२५. दूरध्वनी : ०२२–२४३६८०२८.

❋ **प्रा. डॉ. सुरेश भृगुवार**

बनारस हिंदू विद्यापीठातील मराठीचे प्राध्यापक (निवृत्त.) शैलीशास्त्राचे अभ्यासक. 'गोविंदाग्रजांची काव्यशैली', 'वाङ्मयीन शैली : तरंग-अंतरंग' या ग्रंथांचे लेखक.

पत्ता : ५०४ पेरेग्राईन, रहेजा वुड्स्, कल्याणी नगर, पुणे ४११ ००६. दूरध्वनी : ९९२३०८०७५८.

❋ **प्रभा गणोरकर**

कवयित्री, काव्यसमीक्षक, साहित्याच्या गाढ अभ्यासक.

पत्ता : कॅक्टस्, परिगणित कॉलनी, काँग्रेसनगर रस्ता, अमरावती ४४४ ६०६. दूरध्वनी : ०७२१–२६६२७०३.

❋ **वसंत आबाजी डहाके**

साहित्यक्षेत्रात गेली ५० वर्षे कविता, कादंबऱ्या व ललित लेख यांच्या द्वारे नावारूपाला आलेल्या डहाक्यांनी गेल्या दहा वर्षात वाङ्मयेतिहास, संस्कृती या विषयांचे अभ्यासक म्हणून लौकिक मिळविला आहे व अनेक पुरस्कार प्राप्त करून घेतले आहेत.

पत्ता : कॅक्टस्, परिगणित कॉलनी, काँग्रेसनगर रस्ता, अमरावती ४४४ ६०६. दूरध्वनी : ०७२१–२६६२७०३.

❋ **आचार्य अ. दि. वेलणकर**

साहित्य व संगीत यांचे रसज्ञ. मराठीचे निवृत्त प्राध्यापक.

पत्ता : ३२५ गांधीनगर, नागपूर ४४० ०१०. दूरध्वनी : ७१२–२२४३१८७.

❋ **प्रा. डॉ. रोहिणी तुकदेव**

'मराठी कादंबरी'च्या अभ्यासक. 'नवभारत'च्या लेखक.

पत्ता : जी १०३, खरे हौसिंग ग्रुप प्रॉजेक्ट, मु. पो. धामणी, सांगली ४१६ ४१६. दूरध्वनी : ०२३३–२३०२१११

अनुक्रमणिका

आवाहन

'नवभारत' हे वैचारिक मासिक सुरू होऊन आता ६१ वर्षे झाली. साहजिकच मासिकाच्या मूळ कर्त्यांनी जे उद्देश डोळ्यांपुढे ठेवले होते, ते उद्देश स्वीकारून लिहिणारे लेखक व त्या उद्देशांविषयी आस्था बाळगणारे वाचक आता कमी होत चालले आहेत. तरीदेखील वैचारिक आदान-प्रदानाचे समर्थ व्यासपीठ म्हणूनच 'नवभारता' ने कार्य करीत राहावे असाच आमचा संकल्प आहे.

भारतीय परंपरेची ओळख व परिष्करण करून देणारे लेख येतच राहतील. परंतु, विज्ञान, अर्थकारण, तत्त्वज्ञानातील आधुनिक विचारप्रवाह, इतिहासलेखनाला आलेले नवे रूप इत्यादी विषयांची भाष्यरूपाने ओळख करून देणे, नवीन ग्रंथांची समीक्षा करणे, लोकसाहित्य, दलित-वाङ्मय यांना जी काळानुरूप वळणे मिळत आहेत त्यांचा मागोवा ठेवणे या विषयांवर भर देणे अगत्याचे झाले आहे. लघुकथा, ललित लेख व कविता या 'नवभारता' पूर्वीही कक्षेबाहेर ठेवल्या नव्हत्या व आताही त्या कक्षेबाहेर ठेवलेल्या नाहीत.

आज तालुक्याच्या ठिकाणी महाविद्यालये निघाली आहेत. येथील शिक्षण मराठी भाषेतून चालते व ते योग्यच आहे. तथापि, इंग्रजी वा अन्य भारतीय भाषांतील विचारप्रवाहांशी या शिक्षणाचा संबंध राहू नये, ही खेदाची गोष्ट आहे. या महाविद्यालयातील ग्रंथालयात अद्ययावत् पुस्तके येत नाहीत व आली तरी ती वाचून सकस चर्चा करतील असे अभ्यासूंचे गटही सहसा असत नाहीत. आमचे अनेक विद्यार्थी या महाविद्यालयातून प्राध्यापक व प्राचार्य आहेत. त्यांनी ही व्यथा आमच्यापाशी बोलून दाखविली व असेही सांगितले की, 'नवभारता'तील काही लेखांच्या छायांकित प्रती काढून त्यांनी विद्यार्थ्यांना आवर्जून वाटल्या.

आमची अशी खात्री आहे की, महाविद्यालये, तेथील प्राध्यापक व विद्यार्थी तसेच गावोगावी विखुरलेले अभ्यासू नागरिक यांना 'नवभारत' वाचण्याची व त्यातील लेखांवर चर्चा करण्याची सवय लागून जाईल. या सर्वांना आपले दर्जेदार लेख 'नवभारत' कडे अवश्य पाठवावेत.

यासाठी 'नवभारता'चा प्रसार झाला पाहिजे. आमची वाचकांना अशी विनंती आहे की, त्यांनी 'नवभारता'ला वर्गणीदार मिळवून देण्याची मोहीम चालवावी. जो वाचक पाच वर्गणीदार मिळवून देईल त्याने सहाव्या व्यक्तीचे नाव व पत्ता कळवावा. त्या सहाव्या व्यक्तीला 'नवभारता' चे अंक वर्षभर आमच्याकडून विनाशुल्क पाठवले जातील. वर्गणीदार कोणत्याही महिन्यापासून होता येते.

वर्षाची वर्गणी रू. ३००/- असून वर्गणी, चेक/डी.डी./मनिऑर्डर यांच्याद्वारे 'नवभारता'च्या पत्त्यावर पाठवावी. चेक/डी.डी. 'नवभारत' मासिक, या नावाने ३१५, गंगापुरी, वाई ४१२८०३ या पत्त्यावर पाठवावे.

- संपादक मंडळ

लेखकांस आवाहन

नवभारत मासिकामध्ये दर्जेदार वैचारिक लेखनाचे आम्ही नेहमीच स्वागत करतो. पण नवभारताकडे आपले लेखन पाठविण्यापूर्वी काही काळजी घ्यावी अशी विनंती आहे.

१. आपले लेखन सुवाच्य अक्षरात कागदाच्या एकाच बाजूस असावे.

२. आपण लेखनासाठी जे संदर्भ वापरले असतील ते लेखाच्या शेवटी काही टीपा असल्यास त्यासह द्यावेत.

३. महत्त्वाचे म्हणजे आपण आपला लेख यापूर्वी कुठल्याही नियतकालिकात प्रसिद्धीसाठी पाठविलेला नाही याची स्पष्ट कल्पना नवभारतच्या संपादकांना द्यावी.

४. नवभारतमध्ये लेख छापण्यापूर्वी तो संपादक मंडळाच्या योग्य त्या सदस्याकडे वाचनासाठी व अभिप्रायासाठी पाठविला जातो त्यामुळे तो लेख कुठल्या महिन्यात नवभारतमध्ये येईल किंवा येणार नाही हे यथावकाश कळविले जाईल याची लेखकांनी कृपया नोंद घ्यावी.

आपल्या सहकार्याबद्दल संपादक मंडळ आपले आभारी आहे.

- संपादक मंडळ

हे मासिक घ. वा. जोशी यांनी के'सागर ग्राफिक्स अँण्ड प्रिंटर्स, गणपती आळी, वाई, पिन : ४१२८०३ येथे छापून सरोजा भाटे यांनी प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, वाई यांच्याकरिता तेथेच प्रसिद्ध केले.

अनुक्रमणिका